

”Det fremmede barnet” – en motivtradisjon i europeisk og nordisk barnelitteratur

av
Nina Aalstad



Masteroppgave i nordisk litteratur
Institutt for lingvistiske og nordiske studier
Universitetet i Oslo
Våren 2008

¹ Klingberg 1991: siden før innholdsfortegnelsen

Innhold

Innhold	2
1. Innledning	4
Problemstilling og hypotese	4
Begrunnelse	5
Teori	5
Oppbygging av oppgaven.....	6
Et teoretisk utgangspunkt	7
2. ”Det fremmede barnet”	9
<i>Det fremmede barn</i> av E. T. A. Hoffmann	11
<i>Det fremmede barn</i> – handlingssammendrag	11
<i>Det fremmede barn</i> som utgangspunkt for motivtradisjonen.....	13
De fremmede barna	15
”Det fremmede barnet” som motiv	18
3. Barndomshistorie	20
Barndommens historie.....	20
Locke og Rousseau.....	21
Cunningham	22
Ambjörnsson	24
Det fremmede barnets barndomshistorie – en oppsummering.....	26
4. Innledning del II.....	28
Ingeborg Mjør	28
Barndommens historie - en historie under avvikling?	29
Idyllfobien	30
En ny type barndom	32
5. <i>Dagen som forsvant</i>.....	33
Tormod Haugen.....	34
<i>Dagen som forsvant</i> – handlingssammendrag	35
Det fremmede barnet i <i>Dagen som forsvant</i> – noen tematiske linjer	36
En regressiv søkeprosess	40
”Frå ’Peter Pan’ til ’Jente i bitar’ – modernitet og barnelitteratur”	41
6. <i>Janne, min vän</i>	43
Peter Pohl	43
<i>Janne, min vän</i> – handlingssammendrag	44
Det fremmede barnet i <i>Janne, min vän</i> – noen tematiske linjer	46
Idyllfobi	49
Det fremmede barnet i <i>Janne, min vän</i>	49
De voksne i <i>Janne, min vän</i>	51
Boka som kommentar til motivtradisjonen – en oppsummering	52
7. <i>Anarkai</i>	54
Per Nilsson	54
<i>Anarkai</i> – handlingssammendrag	55
Det fremmede barnet i <i>Anarkai</i> – noen tematiske linjer	56
Er <i>Anarkai</i> en reaksjon på <i>Janne, min vän</i> ?	59
Boka som kommentar til motivet – en oppsummering	60
8. <i>Okkupert kjærleik</i>	63
Ragnfrid Trohaug	63
<i>Okkupert kjærleik</i> – et handlingssammendrag	64
Det fremmede barnet i <i>Okkupert kjærleik</i> – noen tematiske linjer	65

	Boka som kommentar til motivet – en oppsummering	71
9.	”Det fremmede barnet” – et motiv i utvikling	73
	Hadde Ewers rett?	73
	Noen tendenser	74
	Hvem er det fremmede barnet i dag?	76
	En ny type barndom krever en ny type fremmede barn	77
	Litteraturliste.....	79
	Hovedverk:	79
	Annen primærlitteratur:	79
	Sekundærlitteratur:	80
	Takk til:.....	82
	Oppsummering	83

1. Innledning

E. T. A. Hoffmanns *Det fremmede barn* er en klassiker i den fantastiske børnelitteratur. Historien om de to børns møde med det mærkelige barn har dannet mønster for en lang række fortællinger – om hvad der sker når hverdagen gøres for lille til at rumme virkeligheden.

- vaskeseddelen bak på den danske utgaven av *Det fremmede barn* fra 1990

I Hoffmanns eventyr, og i bøker for barn og ungdom som siden har tatt opp motivet igjen, er det fremmede barnet en fiksjonsfigur som plutselig dukker opp i en fortelling og får en sentral rolle. Denne skikkelsen har et eventyrlig preg, er vanskelig å plassere alders- og kjønnsmessig, og blir som regel skildret utenfra, gjennom en synsvinkel som ligger hos andre i fortellingen. Det fremmede barnet blir katalysator for konflikter som gjelder overgangen fra barneliv til voksenliv. Å belyse verdien av barndom og en barnlig væremåte er et viktig tema i fortellinger der det fremmede barnet opptrer.

Problemstilling og hypotese

Jeg vil i denne masteroppgaven studere ”det fremmede barnet”², en motivtradisjon i nordisk og europeisk barnelitteratur. Mitt perspektiv vil være barndomshistorisk, da myten om det fremmede barnet er nært knyttet til barndommen som begrep og fenomen. Jeg vil se på hvordan tradisjonen har oppstått, og på utviklingen av motivet. Hovedfokus vil være på hvordan motivet kan bli tatt i bruk innenfor samtidens litteratur for barn og ungdom, nærmere bestemt i noen nordiske barne- og ungdomsromaner i en periode på slutten av 1900-tallet og etter 2000.

Min hypotese er at det fremmede barnet i nyere tid opptrer i skikkelser som ligger fjernt fra den klassiske tradisjonen, men likevel har klart gjenkjennelige trekk. Har så de moderne framstillingene seg imellom noen felles trekk? Hva kan ligge bak de transformasjonene motivet har gjennomgått? Jeg ønsker i den sammenheng å se på hvilke

² For å gjøre oppgaven så ryddig som mulig og for å unngå misforståelser har jeg valgt å bruke følgende benevelser og skrivemåter: ”Det fremmede barnet” med hermetegn er betegnelsen på selve motivet, mens når jeg skriver om de ulike representantene for dette motivet, bruker jeg det fremmede barnet eller de fremmede barna. Det fremmede barnet er i tillegg en karakter i eventyret av Hoffmann, og jeg skriver da Det fremmede barn med stor bokstav og overbestemt substantiv (Lundeby, Einar: Overbestemt substantiv i norsk og de andre nordiske språk (1965)) slik det skrives på dansk, ettersom jeg bruker den danske oversettelsen av eventyret.

funksjoner motivet har i de undersøkte bøkene, og særlig vil jeg vurdere hvilken betydning de fremmede barna får for hovedpersonene i bøkene i overgangen fra barn til voksen.

Begrunnelse

Det som gjorde meg interessert i dette emnet, og som inspirerte meg til å skrive denne oppgaven, var artikkelen ”Det fremmede barnet. En aktuell barndomshistorie?” av Harald Bache-Wiig, publisert i tidsskriftet *Barn* nr. 1, 2001. Kort fortalt gir Bache-Wiig i denne artikkelen et riss av de barndomshistoriske røttene til motivtradisjonen rundt det fremmede barnet og viser til noen eksempler på hvordan det har artet seg siden utgivelsen av E. T. A. Hoffmans kunsteventyr i 1817. Han nevner Janne i Peter Pohls *Janne, min vän* (1985) som en klar representant for det fremmede barnet, og han henviser til flere andre som har skrevet om dette. Når det gjelder mitt valg av romaner som kan være egnet til å presentere motivtradisjonen, har det vært naturlig å gjøre et utvalg basert på relevans for min problemstilling og hypotese. Jeg har til analysene i del II valgt fire bøker fra tiden etter 1980 som alle viser motivets utvikling.

Teori

Mange har skrevet om det fremmede barnet, og særlig om bruken av motivet i senere tid. Som jeg allerede har nevnt, har vi her i Norge Harald Bache-Wiig. Han viser i sin artikkel blant annet til de tyske litteraturforskerne Dieter Richter³ og Bettina Kümmerling-Meibauer.⁴ Ut over dette er det relativt begrenset materiale om motivet ”det fremmede barnet”. Hans Eino Ewers har skrevet en artikkel som heter ”Kinder, die nicht erwachsen werden”⁵ som jeg ønsker å bruke som teoretisk utgangspunkt for denne oppgaven. Jeg vil gå nærmere inn på hva Ewers skrev i denne artikkelen og hvordan det er aktuelt for min problemstilling. Også Ingeborg Mjør har omtalt denne motivtradisjonen i artikkelen ”Frå ’Peter Pan’ til ’Jente i bitar’ – modernitet og barnelitteratur”. For en grunninnføring i motivet ”det fremmede barnet” fant jeg god hjelp i Göte Klingbergs *Till gagn och nöje – svensk barnbok 400 år*. (1991)

³ Richter, Dieter 1987: *Das Fremde Kind. Zur Entstehung der Kindheitsbilder des bürgerlichen Zeitalters*. S. Fischer, Frankfurt

⁴ Bettina Kümmerling-Meibauer 1994: ”Det främmande barnet: en intertextuell analys av Peter Pohls *Janne min vän*” i *Barnboken* 1994:2

⁵ Ewers, Hans-Heino 1985: Kinder, die nicht erwachsen werden: ”Die Geniusgestalt des ewigen Kindes bei Goethe, E.T.A. Hoffmann, J.M. Barrie, Ende und Nöstlinger”, i *Kinderwelten. Kinder und Kindheit in der neueren Literatur. Festschrift für Klaus Doderer*. Weinheim/Basel, Beltz, s. 42-71

Når det gjelder barndomshistorie, er det flere historikere og teoretikere som er aktuelle. Philippe Ariés ga ut sitt banebrytende verk *L'Enfant et la Vie Familiale sous l'Ancient Régime*⁶ første gang i 1960. Jeg vil nevne både John Locke og Jean-Jacques Rousseau i forbindelse med deres syn på barn og barndom. Dessuten tar jeg opp nyere verk som Ronny Ambjörnssons *Familjeporträtt. Essäer om familjen, kvinnan, barnet och kärleken i historien* fra 1978 og Hugh Cunninghams *Children and Childhood in Western Society since 1500*⁷ fra 1995

Oppbygging av oppgaven

Oppgaven består av to deler. Den første er en historisk del hvor jeg tar for meg opprinnelsen til motivet ”det fremmede barnet” og ser på den tidlige bruken av dette, og setter stoffet inn i en barndomshistorisk sammenheng. I den andre delen vil jeg se nærmere på barne- og ungdomsromaner fra 1980-tallet og fram til i dag som anvender og forholder seg til motivet på ulike måter.

Del I er en forberedende del om hvordan og hvorfor motivet oppsto. Jeg vil gjøre rede for hvor begrepet kommer fra, komme med eksempel på verk hvor dette motivet har blitt brukt og trekke noen generelle linjer mellom disse. Eventyret *Das fremde Kind* av E. T. A. Hoffmann vil være utgangspunktet, da det som nevnt er dette kunsteventyret begrepet og motivtradisjonen stammer fra. Andre verk jeg vil trekke inn er blant andre J. M. Barries *Peter Pan and Wendy* (1911), Michael Endes *Momo – eller kampen om tiden* (1973) og Antoine de Saint-Exupérys *Den lille prinsen* (1943). Jeg vil også forklare hva som kjennetegner de fremmede barna, og hva som definerer motivet. Første del av oppgaven mener jeg vil gi en rimelig bakgrunn for å vurdere hvordan motivtradisjonen blir brukt i samtidens barne- og ungdomslitteratur, fra 1980-tallet og til i dag.

Del II er en tekstanalytisk hoveddel som tar for seg motivets bruk i barne- og ungdomslitteratur etter 1980. Den første boka jeg vil se på er *Dagen som forsvant* (1983) av Tormod Haugen, en enestående bok i motivtradisjonen, som signaliserer en vending i utviklingen av motivet. Jeg kommer deretter til å se på noen verk fra den såkalte ”idyllfobien”, *Janne, min vän* (1985) av Peter Pohl og *Anarkai* (1996) av Per Nilsson. Den fjerde og siste boka jeg vil analysere er Ragnfrid Trohaugs *Okkupert kjærleik* (2000). I tillegg til å undersøke hvordan ”det fremmede barnet” opptrer som motiv, vil jeg også i forbindelse

⁶ Norsk tittel: *Barndommens historie* (1980)

⁷ Norsk tittel: *Barn og barndom fra middelalder til moderne tid* (1996)

med disse bøkene studere den rollen voksenpersonen inntar i fiksjonen. Barndomshistorien handler mye om hvordan overgangen fra barn til voksen blir oppfattet, og dermed om forholdet og ulikhetene mellom voksne og barn. Motivtradisjonen inneholder derfor ikke bare det fremmede barnet i seg selv, men også de voksne som omgir det fremmede barnet, og ikke minst de sentrale hovedpersonene i bøkene som møter det fremmede barnet. Hovedpoenget med analysen av bøkene i del II vil være å se på den tematiske funksjonen det fremmede barnet i de ulike sammenhengene har for sentralpersonenes overgang fra barn til voksen.

En annen ting jeg vil nevne, er hvorfor jeg har valgt å kalle oppgaven ”Det fremmede barnet” – en motivtradisjon i europeisk og nordisk *barnelitteratur*. Flere av de bøkene jeg skal skrive om er mer ungdomsbøker enn barnebøker, men jeg velger å se tradisjonen under ett. Det som går igjen hos flere av forfatterne som har brukt det fremmede barnet som motiv, er at de selv sier at de ikke nødvendigvis skriver for en konkret aldersbestemt målgruppe, men at de skriver for alle. Allalder-litteratur⁸ er et begrep som tydelig lar seg anvende på flere av de bøkene jeg vil omtale. Poenget er at dette er bøker som er skrevet for og som treffer ikke bare barn eller bare ungdom, men har appell til lesere i alle aldre, både barn og voksne. Blant annet er det vanskelig å si om *Den lille prinsen* er en barnebok eller en voksenbok, og *Momo* er tankevekkende både for barn og voksne. Tormod Haugen er også blant dem som nærmer seg allalder-litteraturen i sine barnebøker.

Et teoretisk utgangspunkt

Hans Heino Ewers, direktør for Institut für Jugendbuchforschung i Frankfurt am Main, er en ledende skikkelse i barnelitteraturforskning i Tyskland. Han skrev denne artikkelen da han var stipendiat, i en festskrift til sin forgjenger. Artikkelen heter ”Kinder, die nicht erwachsen werden”⁹, altså barn som ikke vil bli voksne.

Den såkalte ”oppdagelsen av barndommen” nådde sitt markante høydepunkt med Rousseau i siste tredjedel av det 18. århundre. At barn blir et selvstendig, litterært tema, er uten tvil et uttrykk for den nye verdsettingen av barndommen. Både maleri og litteratur gir framstillinger av barn som både kan være symbolsk-allegoriske og realistiske.

⁸ Dette er litteratur som ikke har en konkret målgruppe, men som forfatteren mener kan appellere til lesere i alle aldre. Måten dette begrepet blir assosiert med kvalitet, kommer tydelig fram i Jon Fosses artikkel ”All-alder-litteratur”: ”For det som kjenneteiknar den seriøse høgverdige litteraturen er jo at ein i skrivinga av den utelukkande tar kvalitative estetiske omsyn, og at ein heilt ser bort frå kvantitative omsyn, for eksempel at ein ikkje lar si skriving vere styrt av tilpassing til bestemte mål- eller aldersgrupper.” (Fosse: 72)

⁹ Da jeg selv ikke leser tysk, har jeg vært så heldig å få hjelp av veileder Harald Bache-Wiig som har gjenfortalt artikkelen, og gitt meg de sitatene jeg trengte.

Ewers mener at en slik dobbelthet i framstillingen av barn har vart ved helt til i dag, men at de symbolsk-allegoriske framstillingene er lite undersøkt. Hoffmanns *Det fremmede barn* gir et viktig, symbolsk uttrykk for en romantisk oppfatning av barndommen, en oppfatning som også blir kommentert i senere bøker der motivet dukker opp. I måten dette skjer på leser Ewers inn en forfallshistorie, med Peter Pan som omdreiningspunkt.

Det er altså et hovedpoeng hos Ewers at sammen med tapet av den romantiske troen på barndommen, blir også de fremmede barna stadig mer problematiske. Bøkene blir en kritisk kommentar til myten, i stedet for en stadfesting av den. Ewers mener at skikkelsen ”det fremmede barnet” gjennomgår en degenerering; det er historien om avvikling av en myte. Det fremmede barnet blir deformert. Dette er en hypotese jeg vil se nærmere på i forbindelse med de nyere bøkene i motivtradisjonen.

Bøker fra 1980 og fram til i dag viser at motivet stadig er i bruk. Jeg vil se på om det har blitt modifisert, eller om det framstår på samme måte som på 1800-tallet og tidligere på 1900-tallet. Er det sant som Ewers påstår at dette er en myte under avvikling?

I sin artikkel ”Frå ’Peter Pan’ til Jente i bitar’ – modernitet og barnelitteratur”¹⁰ skriver Ingeborg Mjør: ”I denne artikkelen skal eg sjå på kva barnelitteratur kan fortelja om moderniseringa av samfunnet og om opplevingar av **modernitet**. Kva konsekvensar får moderniseringa for dei forteljingane om **barndom** som barnelitteraturen formidlar?” (Mjør: 9) Noe av denne agendaen har også jeg i denne oppgaven; å se hvordan samfunnet og dets syn på barndom påvirker framstillingen av det fremmede barnet i barne- og ungdomslitteraturen. Som vi skal se, er denne framstillingen av barndom nært knyttet til framstillingen av ”det fremmede barnet” opp gjennom tidene, fordi de fremmede barna symboliserer barndommen og samfunnets syn på den.

¹⁰ i *Årboka Litteratur for barn og unge 1998*

2. "Det fremmede barnet"

"Det fremmede barnet" er et kjent motiv både i europeisk og nordisk litteratur. Selv om ikke alle har hørt om betegnelsen "det fremmede barnet", vil jeg tro at alle har hørt om skikkelsene Pippi og Peter Pan, og ganske mange kjenner også til Den lille prinsen og Momo. Historien om motivtradisjonen "det fremmede barnet" begynner, som nevnt, i 1817. Eventyret med samme navn, *Das fremde Kind (Det fremmede barn)*¹¹, ble da gitt ut av den tyske romantikeren E. T. A. Hoffmann. På 1800-tallet ble det utviklet en ny type fortellinger for barn, der fantastiske hendelser kommer som et innslag i en realistisk virkelighet. Det som var nytt, var at det fantastiske og det realistiske var likestilt i disse fortellingene. Det mest kjente verket i denne sjangeren er *Alice's Adventures in Wonderland* (1865) av Lewis Carroll, men E. T. A. Hoffmann utpekes vanligvis som foregangsmann på dette området. Han hadde en egen evne til å la historiene umerkbart ta steget fra virkelighetens verden til fantasien. De fantastiske og overnaturlige hendelsene som plutselig inntreffer i disse realistiske rammene kan grupperes rundt ulike motiv, som for eksempel levende dukker og dyr, forflytning i tid og rom og "det fremmede barnet".

En senere karakteristisk representant for de fremmede barna er J. M. Barries Peter Pan, først presentert i *Peter Pan in Kensington Gardens* fra 1906, men mest kjent fra historien om *Peter Pan and Wendy* (1911), basert på teaterstykket fra 1904. Peter Pan er barnet som ikke vil bli voksent, han er sårbar og melankolsk, men han har også kjempekrefter og kan fly. (Furuland 1979: 168-179) Andre kjente barnebøker med fremmede barn er *Le petit prince* (1943) (*Den lille prinsen*) og *Momo* (1973). Særlig i engelsk og tysk barnelitteratur har tradisjonen stått sterkt, men også her i Norden har vi flere representanter. Den tydeligste og mest kjente av dem alle er Astrid Lindgrens Pippi Långstrump.

"Just som de stod där och undrade, (...) just då öppnades grinden till Villa Villekulla och en liten flicka klev ut. Det var den märkvärdigaste flicka Tommy och Annika hade sett, och det var Pippi Långstrump, som gick ut på morgonpromenad." (Lindgren 1946: 11)

¹¹ Jeg har i denne oppgaven valgt å bruke den danske, fullstendige oversettelsen av eventyret, *Det fremmede barn* fra 1990, da dette er den beste og mest tilgjengelige utgaven. Begrunnelsen for dette valget er at jeg ikke kan lese tysk, og at det andre alternativet jeg fant var en svensk utgave som ble gitt ut like etter originalutgaven. Den svenske utgaven kan kanskje påstås å være mer opprinnelig fordi den tidsmessig ligger nærmere originalen. Det er imidlertid en tekstkritisk diskusjon jeg velger å ikke gå nærmere inn på her. Behovet jeg har for eventyret i denne oppgaven er som kildemateriale, det danner grunnlaget for den motivtradisjonen jeg skal studere. Jeg valgte derfor en lett tilgjengelig utgave i en språkdrakt som ligner den jeg selv bruker, for på en enkel og ryddig måte kunne bruke sitater for å illustrere mine poeng. Navnene jeg bruker vil derfor også være de som er brukt i den danske oversettelsen.

Dette sitatet er hentet fra det første kapittelet i *Pippi Långstrump*, og det viser hvordan hun plutselig dukker opp en dag Tommy og Annika kjeder seg. Et av de mest typiske kjennetegnene på det fremmede barnet er nettopp at det dukker plutselig opp, og at det utgjør en motsetning til en eller flere mer vanlige hovedpersoner. Pippi kommer som et velkomment innslag i Tommy og Annikas kjedelige hverdag, på samme måte som Peter Pan plutselig dukker opp og tar Wendy og søsknene med ut på eventyr. De fremmede barna er det fantastiske innslaget i barnas realistiske verden. De kommer stort sett fra et fantastisk sted, et fristed for barn uten de voksnes regler og lover og uten den realistiske verdens grenser. Peter Pan kommer fra Neverland, Pippi fra en sydhavsøy og Den lille prinsen kommer fra en annen planet.

De fremmede barna er ofte vanskelige å plassere når det gjelder kjønn og alder. Det kommer tydelig fram at Pippi er en jente, men hun har allikevel mange trekk som vanligvis, og særlig på den tiden da boka kom ut, tillegges gutter. Hun er sterk, tøff, egenrådig og selvstyrt. Både den lille prinsen og Momo er gode eksempler på at det fremmede barnet har noe ubestemmelig alder. Om Momo blir det sagt at ”folk kunne ikke med sin beste vilje si om hun var åtte eller kanskje tolv år.” (Ende: 11), og både hun og den lille prinsen er gammelkloke langt utover det man forventer av et barn. Nesten alle de fremmede barna har også et nært forhold til naturen, de er naturbarn og dyrevenner.

Som motiv brukes ”det fremmede barnet” i bøker som tar opp temaet overgang fra barn til voksen, og det fremmede barnet illustrerer ofte en tapt barndom for hovedpersonene.

Det fremmede barn av E. T. A. Hoffmann



E. T. A. Hoffmann, selvportrett¹²

E. T. A. Hoffmann var en pioner innenfor fantastisk litteratur, og en av romantikkens fremste forfattere. I 1816 ga han ut *Nußknacker und Mausekönig* (*Nøtteknekkeren og musekongen*), noe som skulle bli et svært populært verk som i dag er mest kjent gjennom ballettversjonen *Der Nussknacker*, adaptert av Peter Tsjaikovskij i 1892. Med denne fortellingen og *Das fremde Kind* i 1817 var han med på å utvikle en ny type fantastiske fortellinger for barn.

Foruten å være forfatter, var han også jurist, musikkritiker, komponist og tegner. Blant annet har han selv illustrert *Das fremde Kind*.

Det fremmede barn – handlingssammendrag

Adelsmannen Thaddäus von Brakel bor i en liten landsby sammen med sin kone og deres to barn, Felix og Kristine. Felix og Kristine er lykkelige landsens naturbarn, helt til den rike onkelen grev Cyprianus von Brakel og hans to dresserte barn kommer på besøk. De gir dem leker og viser hvordan barn "bør" være. Grev Cyprianus er en fornem mann, og han er bekymret for barnas oppdragelse. Før han reiser, lover han å sende dem en lærd mann som helt gratis vil ta ansvaret for å gi Felix og Kristine en ordentlig vitenskapelig utdanning.

Etter å ha lekt med alle de nye avanserte lekene fra onkelen, mister Felix og Kristine evnen til å glede seg over naturen og leke selv i skogen slik de gjorde før. Det er da Det

¹² Bildet er hentet fra <http://www.signaturebooks.com/excerpts/insider's.html> 17.04.08

fremmede barn kommer til dem og gir dem den barnlige gleden tilbake. De leker de mest fantastiske ting helt til det blir kveld og barnet må dra hjem.

De to søsknene forteller foreldrene om det fantastiske barnet de har møtt, men har problemer med å bli trodd. Faren ber om en nøyaktig beskrivelse av barnet; han får høre om hvor smukt og vakkert det er, så pent at de slett ikke kan uttrykke det. Når det gjelder barnets kjønn, kan de ikke bli enige. ”Så når Felix mente, at det fremmede barn var en dreng, påstod Kristine altså, at det var en pige, og de kunne slet ikke blive enige.” (Hoffmann: 32)

Neste dag leker de igjen med barnet, og de lurar på hvor det kommer fra. De spør, men barnet vil ikke svare. ”Jeg kan si, at jeg har hjemme derovre bag de blå bjerge” (Hoffmann: 36) Kristine og Felix vil bli med dit, men barnet svarer at det ikke går. Moren er dronning i et palass med søyler av krystall høyt, høyt oppe i himmelen. Dronningen steller godt med barn, men det er allikevel ikke helt trygt for barna å være i dette paradiset. En fremmed og meget lærd ånd som kalte seg Pepasilio dukket opp på slottet en dag, og han fikk jobbe ved hoffet. Han ble etter hvert til en flue og viste seg å være ”den mørke og vrantne gnomkonge Pepser”. (Hoffmann: 42) Dronningens folk klarte å kvitte seg med ham, men Pepser er fortsatt ute etter Det fremmede barn, og han kan innta alle mulige skikkelser.

Den nye læreren som fetter Cyprianus lovte å sende til Felix og Kristine ankommer. Han er lav, undersetsig, har tynne bein fra en sterk bred kropp og ansiktet er heslig. Han heter magister Blæk og han stikker barna med en nål han holder i hånden når han skal hilse på dem. ”Sådan noget kan jeg slet ikke lade være med”, sier han, det ligger i hans natur. (Hoffmann: 45) De to søsknene må nå pugge hele tiden, men de drømmer stadig om å komme seg ut i skogen og leke med Det fremmede barn. Etter at de har kranget med magister Blæk, foreslår faren at de kan gå ut i skogen sammen, noe de tre går motvillig med på. Ute på tur kommer det fram at de ikke har helt samme oppfatning av naturen, magisteren river opp blomster og kaster steiner etter fuglene. Felix og Kristine roper på Det fremmede barn og det kommer flygende i en sky. Barnet gråter og sier at de ikke kan treffes mer, for gnomkongen Pepser har dem i sin makt. Søsknene skjønner ikke hva barnet mener, før Magister Blæk avslører sin sanne identitet; han blir til en flue og forfølger Det fremmede barn.

Hjemme sitter foreldrene og spiser kveldsmat og er enige om at de ikke liker magisteren. Barna kommer løpende og forklarer hva som har skjedd; at magister Blæk er gnomkongen Pepser, men egentlig er han en stor flue. Blæk kommer ut fra skogen, men faren jager ham av gårde med fluesmekkeren.

Felix og Kristine går ut i skogen, men det blåser opp til uvær. Lekene de tidligere hadde fått av onkelen oppfører seg truende, de viser seg å være magisterens lydige elever.

Barna hører magister Blæk komme og besvimer. Når de våkner er alt bra, og de skjønner at de har blitt beskyttet av Det fremmede barn. Hjemme hos foreldrene forteller de hva som har skjedd, de slutter etter hvert å leke i skogen.

Faren har følt seg merkelig siden han slo magisteren med fluesmekkeren, og han bestemmer seg for å bli med barna ut i skogen. Han forteller at han nå husker Det fremmede barn fra sin egen barndom. Han føler han snart skal dø, og gir dem beskjed om å holde godt fast ved Det fremmede barn. Han blir syk og dør tre dager senere. Den slemme onkel Cyprianus tar huset og alt de eier, så Felix, Kristine og moren må pakke sakene og dra. På vei til slektningene de skal bo hos, gråter alle tre maktesløst, og endelig viser barnet seg igjen.

”Klag ikke sådan, kære venner. Elsker jeg jer da ikke? Kan jeg nogensinde forlade jer? Nej! Selv om I ikke kan se mig med jeres egne øjne, så svæver jeg dog bestandig omkring jer og hjælper jer af al min magt til at blive lykkelige. Bevar mig blot trofast i jeres hjerter, så kan [ingen] volde jer noget ondt – elsk mig og vær mig tro!”
(Hoffmann: 63)

De finner alle trøst i dette, og de lever siden lykkelig i alle sine dager. Eventyret ender her ganske brått.

Det fremmede barn som utgangspunkt for motivtradisjonen

Jeg har valgt å skrive et såpass detaljert handlingsreferat fra dette eventyret fordi jeg vil bruke det som mal i min framstilling av motivet ”det fremmede barnet”. Betegnelsen ”det fremmede barnet” kommer fra dette eventyret, og barnet i denne historien rommer en symbolsk kraft som ga opphav til myten om ”det fremmede barnet”. Det er også en forutsetning for å kunne bruke eventyret som eksempel i senere kapitler at man har kjennskap til handlingen og symbolikken som tydelig kommer fram.

Det mest framtrepende ved det fremmede barnet er at det er symbolet på barnet og på selve barndommen, både i eventyret og i motivtradisjonen generelt. Det kommer fram allerede første gang Felix og Kristine møter barnet i skogen, de er mismodige fordi de ikke klarer å leke med de fine lekene de har fått i gave. Det fremmede barn spør dem hva som er i veien, og de svarer: ”Det var vi egentlig ikke selv klar over, [...] men nu er det som om det er dig vi har savnet. [...] Men hvorfor ble du så lenge borte?” (Hoffmann: 28) Begge barna føler det som om de har kjent barnet lenge, og at grunnen til deres mismot kun var at deres kjære lekekamerat hadde forsvunnet. De to søsknene levde et lykkelig barnlig liv i pakt med naturen helt til det fornemme besøket. Sitatet beskriver hvordan Felix og Kristine føler at de har tapt

sin barndom i et forsøk på å bli mer som de to veldresserte søskenbarna. De tar med seg lekene ut i skogen, men de innser at de ikke klarer å leke med dem på riktig måte. Deretter er det allerede for sent å bare vende tilbake til den sorgfrie tilværelsen de levde før det fornemme besøket. De trenger hjelp fra Det fremmede barn for å finne igjen sin barndom. Så selv om de to søskenbarna ser ut og oppfører seg som små voksne, vil ikke Felix og Kristine la seg drive ut av sitt barndomsparadis.

Det fremmede barn som symbol på tapt barndom kommer enda tydeligere fram mot slutten, der faren forteller at han husker at han møtte barnet den gang han selv var barn. Riktignok har faren gjennom hele eventyret vært mer tilbøyelig enn moren til å tro på barna når de forteller om Det fremmede barn og om at magister Blæk er ond, men det er altså først helt på slutten at han husker at han selv har vært barn. Han ber Felix og Kristine om å holde godt fast ved Det fremmede barn, det er tydelig at han vil at de skal beholde barnet i seg, selv om ikke han har klart det. Det fremmede barn sier også selv på siste side at de må bevare ham/henne i sine hjerter, så kan ingen gjøre dem noe vondt. Eventyret er skrevet for å forklare at vi alle har barnet i oss, vi må bare huske å ta vare på det. Det er ikke en syndefallshistorie, men heller det motsatte. Det å finne barnet i seg, og å huske barndommen, blir en vei til frelse. Selv når faren dør og onkelen tar fra dem alt de eier, løser alt seg ved et trøstende ord fra Det fremmede barn.

I tillegg til å symbolisere den tapte barndommen, har Det fremmede barn flere andre av de typiske trekkene som kjennetegner ”det fremmede barnet” som motiv. Det er gjennom hele eventyret umulig å vite om dette barnet er en gutt eller jente, begge søsknene tar det for å være av sitt eget kjønn. Androgynitet og uplasserbar alder er typisk for de fremmede barna også senere i tradisjonen. Barnet har også et helt eget forhold til naturen, det kan snakke med trærne, blomstene, vinden og elven. Det fremmede barn kommer fra et ubestemmelig, men himmelsk sted, ”derovre bag de blå bjerge” (Hoffmann: 36), som er utilgjengelig for Felix og Kristine.

Det er en tydelig parallell mellom Det fremmede barn og Felix og Kristine, Det fremmede barn lever under omstendigheter som er analoge med de omstendigheter Felix og Kristine lever i. De befinner seg alle i et barndomsparadis, de lever et lykkelig og ubesværet liv helt til ondskaper trenger inn utenfra. Denne ondskaper opptrer hos begge parter i form av en lærd autoritet; i det ene tilfellet Pepasilio som kommer til fedronningens hoff og i det andre magister Blæk. Det interessante er at disse viser seg å være en og samme person, den onde gnomkongen Pepser som også opptrer som flue. Uansett er det ingen tvil om hvilket syn Hoffmann hadde på lærere og utdanningssystemet. Historien om Det fremmede barn kan

dermed leses som et innlegg i den pedagogiske debatten som pågikk den gangen eventyret kom ut. Romantikkens opposisjon mot opplysningspedagogikken er innlysende gjennom det at gnomkongen Pepser opptrer som informant, og at de lærde dermed blir meget negativt fremstilt. Fantasifortellingen satte på denne måten spørsmålstegn ved det harde pedagogiske regelsystemet som barna ble utsatt for. Jeg vil gå nærmere inn på de historiske aspektene ved motivtradisjonen og synet på barndom i neste kapittel om barndomshistorie.

De fremmede barna

Motivet ”det fremmede barnet” har altså vært flittig brukt i den europeiske barnelitteraturen, og jeg har valgt ut fem barnebøker som er representative for motivtradisjonen slik jeg bruker den i min oppgave. Det er disse som representerer de klassiske fremmede barna, og som vil utgjøre et bakteppe for de ”nyere” fremmede barna som jeg vil se nærmere på i del II av oppgaven.

Etter omtalen av eventyret, som kom ut i 1817, er det naturlig å fortsette med begynnelsen av 1900-tallet og J. M. Barrie. Karakteren Peter Pan dukket først opp i noen kapittel i romanen *The Little White Bird* fra 1902, og *Peter Pan in Kensington Gardens* ble utgitt som egen bok for første gang i 1906. Dette er Peters bakgrunnshistorie, om hvordan han falt ut av barnevogna og levde sammen med alvene i Kensington Garden. Etter å ha blitt satt opp som teaterstykke i 1904 kom den historien de fleste kjenner til, *Peter Pan and Wendy*, som bok i 1911. Myten om Peter Pan er for mange mest kjent gjennom Disneys filmatisering fra 1953, der Peter Pan en kveld dukker opp hos familien Darling på jakt etter skyggen sin. Et stort antall filmatiseringer og andre adaptasjoner har også både bevist og vært med på å videreføre Peter Pans popularitet. Peter Pan er både evigung og tidløs.

Peter Pan-figuren kan analyseres og diskuteres i det uendelige, men jeg vil her nøye meg med å påpeke hans tydelige tilknytning til motivet i den forstand at han har tydelige problemer med det å bli voksen. Han kommer også inn i sentralpersonen Wendys liv akkurat i det hun er på vei fra barn til voksen. Wendy er 12, nesten 13 når historien starter, og hun må derfor snart forlate barnerommet hun deler med de to brødrene John og Michael. Ikke minst er det interessant å studere hvor mye av karakteren som har blitt kraftig modifisert i Walt Disneys filmatisering fra 1953. I originalen, både i teaterstykket og i *Peter Pan and Wendy*, er Peter selvopptatt, egenrådig og til tider ganske usmakelig. Han er opptatt av å vise seg fram, og på flyturen til Aldriland viser han seg stadig for de tre søsknene, og ler når de ikke får til like mange akrobatiske kunster som ham. I Disneys versjon er disse karaktertrekkene sterkt

dempet, og han framstår i mye større grad som en hyggelig ung gutt. Noe av karakteren er allikevel bevart, han er fortsatt redd for å framstå som uvitende, og han er glad i å vise seg fram og å herske over sine forsømte gutter. Peter Pan er ikke lenger bare en karakter i en bok eller et skuespill, men en myte som lever sitt eget liv, noe som forsterkes av alle filmatiseringer og versjoner som finns.

I 1943 kom *Le petit prince* (*Den lille prinsen*), skrevet av den franske flygeren Antoine de Saint-Exupéry. I boka er det en flyger som må nødlande i ørkenen fordi flyet går i stykker. ”Du kan tro jeg ble paff da jeg ble vekket tidlig på morgenen av en merkelig liten stemme. Den sa: - Vær så snill og tegn en sau til meg!” (Saint-Exupéry: 9-10) Den lille prinsen kommer fra ensomheten på asteroide B 612, han er den første pasifisten blant de fremmede barna. Det er også første gang politikk blir et synlig tema i bøkene med ”det fremmede barnet” som motiv. Spørsmålet man kan stille seg, er hvorvidt han egentlig er et barn i det hele tatt. Han blir beskrevet som vanskelig å plassere rent aldersmessig. Han stiller avanserte spørsmål som en voksen, men disse gir på samme tid uttrykk for et barns undring over de ulike fenomenene han har støtt på underveis til jorden. Saint-Exupéry nevner også selv i forordet at de som er voksne har mistet evnene de som barn hadde til å forstå, og å se ting. ”Alle voksne har vært barn en gang. (Men det er svært få som husker det.)” (Saint-Exupéry: 5) Ved å bruke den lille prinsen som talerør kritiserer forfatteren i boka verdens tilstand, voksne menneskers uforstand, despotisme og kommersialisme.

Ett år etter *Den lille prinsen* ble den første boka om den eventyrlige barnehelten Pippi Langstrømpe utgitt. Som en motvekt til alle guttene er hun en tøff og sterk jente, og hun er den første nordiske representanten. I motsetning til de melankolske guttebarna som hadde fulgt opp motivtradisjonen, ga Lindgren den en ny og annerledes retning gjennom den supersterke gladlynte Pippi, som for det meste klarer sin ensomhet utmerket og som alltid hevder seg med bravur mot voksenverden. Pippi er vanskelig å plassere aldersmessig og har klare androgyne trekk. Hun er et naturbarn uten mye selvsensur, og hun kommer inn i livene til Tommy og Annika og lærer dem å være barn. Akkurat som Peter Pan har Pippi bestemt seg for at hun ikke vil bli stor: ”Fina lilla krumelur, jag vill inte bliva stur.” (Lindgren 1962: 229) En annen likhet med Peter Pan er det faktum at også Pippi lever sitt eget liv som karakter og myte. Peter Pan-syndromet er et populærpsykologisk uttrykk for menn som ikke vil bli voksne¹³. Nå har også Pippi-syndromet blitt et fenomen, i følge den tyske forfatteren Juli Zeh. Hun sier om Pippi: ”Även om hon nu har sextio år på nacken förkroppsligar hon genom sin

¹³ Kiley, Dan, Dr. (1983) *The Peter Pan Syndrome: Men Who Have Never Grown Up*.

nihilism, individualism, måttfulla anarkism och sitt (inte oproblematiskska) insisterande på att för evigt få vara barn i viss mening ett ideal hos dagens unga generation.” Denne karakteristikken av Pippi er også et frampek til hvor motivtradisjonen ”det fremmede barnet” er på vei, noe jeg vil komme tilbake til i andre del av oppgaven.

Som fremmed barn er Pippi den første etter Det fremmede barn i eventyret som representerer det androgyne i motivtradisjonen. Hun er en jente, men med mange trekk som vanligvis tillegges gutter, særlig på den tiden boka kom ut. Hun er verdens sterkeste jente, og hun er ikke redd for å slåss mot tyver. Hennes opprør mot autoriteter kommer også tydelig fram i kapittelet ”Pippi börjar skolan” (Lindgren 1946: 47) Pippi skal prøve å gå på skolen, men kommer i klammeri med frøken fordi hun ikke er vant til å følge regler eller gjøre som hun får beskjed om.

Dermed kommer også arven fra Hoffmann fram, i Lindgrens tydelige kritikk av det konforme og autoritære skolesystemet. Dette oppgjøret mot institusjonaliserte autoriteter er noe som i stor grad går hånd i hånd med motivet, og dukker opp i flere av bøkene innenfor tradisjonen.

Mot slutten av 1960-tallet kom det første danske bidraget til motivtradisjonen i *Silas og den sorte hoppe* (1967) av Cecil Bødker. Silas er en rebell og autoritetsmotstander. Han har rømt fra sirkuset der han har vokst opp og lever fra hånd til munn mens han ferdes på landeveien. Han kommer til hestehandleren Bartolins stall og vinner hans beste hest i et veddemål. Silas drar videre og møter også den halte gutten Ben-Godik, som blir hans samarbeidspartner i kampen mot de voksne som er ute etter både ham og hesten. Han er den første akrobaten blant de fremmede barna, men det kan også sies at han viderefører sirkustemaet fra den lille jenta Mignon i Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795-96)¹⁴. Det er et fellestrekk hos noen av de fremmede barna at de har blitt frastjålet sin barndom av noen som utnytter dem til egen vinning. Det er de samme barna som kan framvise akrobatikk og kroppsbeherskelse på grensen til det unaturlige, noe jeg vil komme nærmere inn på i kapittelet om *Janne, min vän* av Peter Pohl.

¹⁴ Mignon har ikke fått en stor plass i denne oppgaven, men hun er allikevel en del av den tradisjonen jeg skriver om. ”Mignon er nettopp et fremmed barn, med ukjent opprinnelse og med fremmedartet atferd, (...) som plutselig dukker opp fra folkedypet og fjetrer Wilhelm” (Bache-Wiig 2001: 100) Hun er vanskelig å plassere med tanke på alder og kjønn, og hun har altså mange trekk som kjennetegner de fremmede barna. Grunnen til at jeg ikke har latt henne få større plass, er både at *Wilhelm Meisters Lehrjahre* er en voksenbok, og at den kom ut nesten tjue år før *Das fremde Kind*. Den viktigste grunnen til at hun blir utelatt er at hun ikke blir brukt for å ta opp temaet overgang fra barn til voksen. Når jeg allikevel nevner henne er det fordi hun legger et viktig grunnlag både for fremmede barn som Silas i *Silas og den sorte hoppe*, men også for den nyere generasjonen fremmede barn. Jeg snakker da om de som viser seg å ikke komme fra et fremmed land bak de blå bergene eller lignende, men som har blitt brukt og misbrukt, med Janne fra *Janne, min vän* i spissen.

I Tyskland har motivtradisjonen ”det fremmede barnet” stått sterkt, og i 1973 ga den store barnebokforfatteren Michael Ende ut *Momo* (*Momo – eller kampen om tiden*). Den lille jenta Momo dukker plutselig opp i en fattig del av byen og får alle til å føle seg vel bare ved å lytte til dem. Hun er gammelklok langt ut over sin alder, og pasifistene har en ny heltinne i henne. Hun tar opp kampen mot tidstyvene og det de gjør mot menneskene. Hos Momo begynner vi å se en utvikling i tradisjonen som går på at de fremmede barna mangler bakgrunn. Tendensen har vært der allerede med Peter Pan og Pippi, men det er først i Momo vi får et fremmed barn som fortsatt har helt ukjent bakgrunn når boka er slutt. Vi vet ikke hvor hun kommer fra, og ingen vet hvor hun skal. Som de fleste forfattere som bruker ”det fremmede barnet” som motiv, er også Michael Ende en samfunnsrefser, de grå mennene og deres suksess med tidssparekassen er en tydelig kritikk til tidspresst menneskene skaper for seg selv. 35 år etter at *Momo* kom ut snakker vi fortsatt om tidsklemma, og i dag er den strammet mer enn noen gang.

Det finnes også flere fremmede barn i litteraturhistorien, men jeg har valgt å konsentrere meg om de jeg finner mest representative for motivet og som på en hensiktsmessig måte viser utviklingen motivtradisjonen har gjennomgått. Et annet kriterium for de bøkene jeg skriver om, er at det fremmede barnet blir brukt for å skildre problematikken rundt overgangen fra barn til voksen. Videre i oppgaven vil jeg se på senere bøker (etter 1980), og jeg kommer da til å bruke de fremmede barna jeg har nevnt som en mal for ”det fremmede barnet” som motiv.

”Det fremmede barnet” som motiv

Det har vært et mål for meg i arbeidet med denne oppgaven å finne ut hva som er kjernen i denne motivtradisjonen, for så å kunne se på utviklingen av den. De fremmede barna har hatt ulike former og funksjoner siden Det fremmede barn i eventyret, men typiske kjennetegn er androgynitet og ubestemt alder, suverenitet og akrobatiske eller andre fysiske evner langt utover det normale. De fleste har et nært forhold til naturen, og de har en ubestemmelig bakgrunn, de kommer fra ubestemmelig steder som framstår som et paradys for de andre karakterene i bøkene. De fremmede barna er symboler på tapt barndom, de vil ikke bli voksne, og de viser til ubehaget ved å skulle tilpasse seg en verden med voksne spilleregler. De er ofte en av flere hovedpersoner i bøkene.

Synsvinkelen i bøkene om det fremmede barnet ligger hos de hverdagslige hovedpersonene, vi får aldri vite hva det fremmede barnet tenker, annet enn gjennom

beskrivelser fra hovedpersoner eller forteller. Vi ser Pippi fra Tommy og Annikas perspektiv og Den lille prinsen dukker opp hos flyveren i ørkenen. Dette er også et av de mest typiske kjennetegnene på det fremmede barnet, det er en person som plutselig dukker opp som fra ingenting. Det som allikevel gjør at de fremmede barna jeg har valgt å nevne her går innenfor min definisjon av motivet, er det faktum at de blir møtt med undring fra de andre hovedpersonene, og det at de er med på skildre problematikken rundt overgangen fra barn til voksen. Dette er det som skiller bøker innenfor denne motivtradisjonen fra blant annet den enorme mengden fantasy-bøker som blir gitt ut i dag. De bøkene jeg har nevnt her er i all hovedsak knyttet til det synet på forholdet mellom barndom og det å være voksen som ble utviklet på 1800-tallet.

3. Barndomshistorie

Barndommens historie

Da Philippe Ariés ga ut *L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime* i 1960, var det et av de første forsøkene på å beskrive hvordan barn og barndom har utviklet seg. Dette verket var ikke bare ledende, men ganske enerådende på sitt felt. Det ble av mange oppfattet som det eneste alternativet helt fram til det på 80-tallet ble populært å skrive barndomshistorie, og gjerne med et kritisk blikk på Ariés. Boka kom på engelsk i 1962, men den norske oversettelsen, *Barndommens historie*, ble ikke utgitt før i 1980. Det var på 1980-tallet populært å plukke fra hverandre og motsi Ariés' påstander om at barndommen som begrep var noe som ikke dukket opp før på 1600-tallet. Det sier allikevel mye om hans tyngde på det barndomshistoriske feltet at få historikere siden har kunnet skrive barndomshistorie uten å ta hans arbeid med i betraktningen, enten de er enige i det han mener eller ikke.

Barndommen som begrep og fenomen var altså noe som dukket opp på 1600-tallet i følge Ariés. I middelalderen fantes ikke barndomsfølelse, man skilte ikke barndommen ut som egen fase i livet slik man gjør i dag. Barndomsfølelse tilsvarer en bevissthet om det særegne ved barndommen, denne særegenheten som er det vesentlige skillet mellom barnet og selv den unge voksne. (Ariés: 152) I middelalderen så man på små barn nærmest som husdyr, og allerede fra de var bare 5-6 år gammel ble de regnet som en del av de voksnes rekke. Da hadde de samme klesdrakt som voksne, de var en del av samfunnet både i arbeid og i festlige lag. Den voksne befolkning på denne tiden ble heller ikke særlig gamle, og skillet mellom barnlig og voksen oppførsel eksisterte ikke på samme måte som det gjør i dag. Det lille barnet under 5 år var kun et vesen man ikke tok særlig alvorlig, de ble behandlet på linje med dyr, slaver og tjenere. Stor andel av barnedød hindret de voksne fra å utvikle sterke følelsesmessige bånd til barna, da de ikke visste hvorvidt det kom til å leve opp eller ikke. Man kunne ikke binde seg for meget til det man regnet som mulig svin. (Ariés: 62) Montaigne uttalte en gang at han hadde mistet to barn, ikke uten savn, men uten større sorg. (Ambjörnsson: 70) I deler av verden ble det bedrevet befolkningsregulering gjennom barnedrap, noe som ikke gjorde saken bedre.

Oppdagelsen av barndommen var allikevel ikke en konkret hendelse, selv om mange av Ariés kritikere får det til å framstå som om han mener det. Han skriver i *Barndommens historie* at denne oppdagelsen var en drøy prosess, den begynte så smått på 15-1600-tallet, men det tok 3-400 år før den nådde verdens utkanter, som vårt eget land, og før den hadde

befestet seg i alle sosiale lag. Fram til 1200-tallet ble barn i kunsten framstilt akkurat som voksne, bare i mindre målestokk. Dette var nok et speilbilde på hvordan oppfatningen av barn faktisk var, slik kunst ofte speiler samfunnet. I *Det fremmede barn* kjenner vi igjen disse små miniatyrvoksne i Felix og Kristines søskenbarn Herrmann og Abelgunde. De kles opp som små voksne, og Felix kaller Herrmann for fetter Pludderbuks (Hoffmann: 23). Men dette er eksempel på barn i overklassen, og i de fattigere familiene var nok barna i større grad bare en arbeidskraft.

Locke og Rousseau

John Locke var en britisk filosof som levde fra 1632 til 1704. Han var en av de mest innflytelsesrike tenkerne i opplysningstiden, og han regnes som en foregangsfigur for den moderne oppfattelsen av identitet og "selvet". Han gikk i spissen for reformpedagogene som så på barnet som en tom tavle, som omverdenen skulle tegne sine figurer på. (Ambjörnsson: 92) Barn var tomme kar, som måtte fylles opp med den voksnes fornuft, barnet hadde ingen egen identitet, eller noe eget "selv". Hans ideer om oppdragelse formulerte han i *Some Thoughts Concerning Education* fra 1693.

Jean-Jacques Rousseau var en sveitsisk-fransk filosof som levde fra 1712 til 1778. Han var virksom som forfatter i opplysningstiden, men var også helt sentral for utviklingen av romantikken. Hans verk *Émile* fra 1762 er regnet som et pionerverk innenfor pedagogisk tenkning. En mønsterlærer sørger for at gutten Émile blir oppdratt i nært samspill med naturen.

Disse to tenkerne representerer to vidt forskjellige barndomssyn og to måter å oppfatte barnet på. De levde akkurat i den tiden da barndommen i følge Ariés oppstod som begrep, og de er grunnleggende kilder i store deler av barndomsforskningen, og særlig denne som angår tematikken rundt "det fremmede barnet". Pedagogisk sett stod disse to på samme side i mange spørsmål, med felles front mot en læringskultur som var ensidig, kirkelig forordnet.

Mens Locke presenterer den fornuftige opplysningstiden, var Rousseau i barndomsspørsmålet følelsesmessig romantisk. Locke ser på barnet som et menneske som ikke ennå har utviklet sin identitet, et prosjekt som skal formes i den voksnes bilde. Barndom er en mangeltilstand. Rousseau er mer opptatt av barnet som et privilegert vesen, fylt av en naturgitt evne til ervervelse av godhet og visdom. Barnet har ennå ikke mistet sin uskyld. For Rousseau er barndom en privilegert tilstand. Hvis vi bruker Hoffmanns eventyr *Det fremmede barn* som eksempel, vil hovedpersonene Felix og Kristine være prakteksemplarer på hvordan

barndommen ble oppfattet i romantikken. De er i ett med naturen, de er uskyldige og enda ukjent med den voksne verdens farer og bekymringer. Deres to søskenbarn, Herrmann og Abelgunde, er, som jeg tidligere nevnte, mer eksempel på de små voksne. De representerer på mange måter Lockes barndomssyn, de er formet av de voksne, de blir et statussymbol for foreldrene. Som barn har de ingen egen identitet, de skal bare fylles med kunnskap og trenes til å bli voksne. Både Locke og Rousseau var tilbøyelige til å se på barna som ville, men i to helt forskjellige betydninger av det å være vill. Locke så på barna som små villdyr som måtte temmes for senere å kunne fungere i det dannede voksne samfunnet. Rousseaus oppfatning av barna som ville, gikk mer på at de ikke ennå var *misdannet* eller hadde mistet sin opprinnelse i et forsøk på å tilpasse seg samfunnet.

Locke stilte krav om å holde barn utenfor produksjonen, som opplysningsmann var han opptatt av utdanning og at barna skulle rydde vei for framskrittet. Dette nye presset på barndommen skapte en motreaksjon, og det er her romantikken kommer inn. Da ble man opptatt av å la barna få være barn, barndommen ble sett på som verdifull. Det fremmede barnet som viser seg for Felix og Kristine i *Det fremmede barn*, er selve personifiseringen av den tapte barndommen. Barndommen som topos, som et sted man lengter tilbake til, har sitt utgangspunkt i romantikken.

Locke og Rousseaus teorier er interessante fordi de har blitt så mye brukt i senere barndomshistorie, og den dikotomien de utgjør, er utgangspunkt for mye av det som har blitt skrevet om det fremmede barnet i senere tid. Jeg vil komme nærmere inn på dette i forbindelse med de aktuelle teoretikerne og historikerne.

Locke og Rousseau, opplyst og romantisk barndomsbilde, er altså genetisk to sider av en og samme medalje. I begge tilfeller dreier det seg om ønsket om å overvinne den stadig mer smertelig følbare avstanden mellom barn og voksne. (Bache-Wiig 2001: 97) I det ene tilfellet skal avstanden oppheves ved at den voksne trekker barnet over til sitt ståsted, i det andre er det den voksne som prøver å holde en vei åpen tilbake til barnet og det barnlige.

Cunningham

Hugh Cunninghams *Children and Childhood in Western Society since 1500 (Barn og barndom, fra middelalder til moderne tid)* tar utgangspunkt i både Locke, Rousseau, Ariés og hans kritikere. Cunningham gir et ganske nyansert syn på barn og barndom som historiske og sosialt konstruerte størrelser, samtidig som han opplever at barndomshistorie fortsatt er et forskningsfelt i utvikling. Som Harald Thuen sier i introduksjonen: "I kontrast til teorien om

at barn ikke ble betraktet som barn før en revolusjonerende 'oppdagelse' fant sted på 1600-tallet, tar han oss med på en lang og variert reise.” (Cunningham 1996: 10)

Allerede på side 5 i forordet blir Cunninghams bok interessant for min problemstilling når han skriver:

Jeg blir ofte spurt om hvorvidt jeg mener at barndommen i dag er bedre eller verre enn tidligere tiders barndom. Spørsmålet er i seg selv et vitnemål om en dypt rotfestet forestilling om at det finnes en slags idealbarndom som vi bør etterstrebe. Mitt svar på spørsmålet er at barndommen i dag verken er bedre eller verre enn før, den er annerledes. (Cunningham: 5-6)

Her påpeker Cunningham noe av det som har gjort motivtradisjonen knyttet til det fremmede barnet aktuell helt siden starten på 1800-tallet. Forestillingen om idealbarndommen, og det at barndommen er et sted man lengter tilbake til, gjør seg gjeldende i alle bøker med det fremmede barnet som motiv. Samtidig kan man si at Cunninghams bok er uaktuell for den dikotomien jeg skal skrive om, fordi den delvis motsier dette todelte synet på barnet.

Allikevel er *Barn og barndom* viktig å ha med som en barndomshistorisk vurdering av alt det som blir sagt om og av Rousseau og Locke. Cunningham gir også et etterlengt korrektiv til Ariés og hans den gang så banebrytende barndomshistorie.

Et bestemt syn på verden innbefatter et bestemt syn på barndommens natur, og menneskehetens historie kan sees som en parallell til menneskets livssyklus. Enkelte samfunn, sier Cunningham, har tolket dette som en oppstigende bevegelse fra en vill naturtilstand/ barndom til sivilisasjon/voksen, andre har forestilt seg en nedadgående bevegelse fra en opprinnelig uskyldstilstand/barndom til fordervelse/voksne. (Cunningham: 28) To motsatte syn på historisk utvikling, et kulturoptimistisk og et kulturpessimistisk, har altså blitt knyttet til forestillingen om at det finns et grunnleggende skille mellom det å være voksen og det å være barn.

Cunningham går altså med på at det romantiske synet som blomstret opp var viktig, oppdragelsesmetoder forelå omtrent ikke før dette. Myten om det fremmede barnet er grunnleggende som mytisk konstruksjon. Den er et uttrykk for stor spenning mellom kravet om at man gjennom barna skulle sikre sosial stabilitet og det stigende kravet om et fritt og åpent samfunn. Motivet er derfor en manifestasjon av barndomsproblematikken som oppstod som følge av at barndommen ble et begrep, nemlig det at man lengter tilbake til barndommens grønne dal, og at de ulike syn på barn og barndom setter de unge i en vanskelig situasjon. Ikke bare skulle de frelses fra sin egen villskap, men de skulle også frelse de voksne.

En annen ting som knytter *Barn og barndom fra middelalder til moderne tid* opp mot ”det fremmede barnet” er at Cunningham skriver om romantikken og hvordan barnet på denne tiden ikke lenger ble tenkt på bare som en gutt. ”Barndommen ble mer oppfattet som en spesiell periode i livet, der egenskapen kjønn ikke lenger ble vektlagt. [...] Mange var faktisk tilbøyelige til å forestille seg det romantiske barnet såvel som hunkjønn som hankjønn” (Cunningham: 94-95) Forestillingen om androgynitet og kjønnsløshet er en del av kjernen i motivet det fremmede barnet. Han skriver videre at ”Folk begynte å se på sin egen barndom som den beste tiden i livet, ja kanskje til og med å ønske at de aldri var blitt voksne” (Cunningham: 95), noe som også er et kjent trekk hos det fremmede barnet i mange tilfeller. Romantikken og dens syn på barnet har tydelig vært av stor betydning for motivtradisjonen, men på den andre siden har også den mer fornuftige Locke hatt innflytelse. Både Peter Pan og Pippi kan lett sees som representanter for det ville barnet som trenger oppdragelse og å bli temmet. Allikevel er det tydelig at motivet har sin opprinnelse i samme tid som det romantiske barndomssynet, på sent 1700- og tidlig 1800-tall.

Ambjörnsson

I sin bok *Familjeporträtt. Essäer om familjen, kvinnan, barnet och kärleken i historien* fra 1978, tar Ronny Ambjörnsson opp historiske spørsmål som: Hvordan har kjønns- og generasjonsroller blitt oppfattet? Hvordan har relasjonene mellom disse blitt beskrevet? Hva er barndom? ”Sådana frågor kan i dag te sig retoriska. De var det inte för så där en hundrafemtio år sedan. Barndom och kärlek framstod som uppfinningar, företeelsen att skärskåda och ta ställning till.” (Ambjörnsson: 5-6) Han sier at grunnen til at disse spørsmålene i dag framstår som retoriske kommer av at de er så inkludert i vårt verdensbilde at de virker begrunnet i biologi mer enn i historie. En av hensiktene med boka er å flytte begreper som barndom og kjærlighet tilbake til historien der de hører hjemme. Han fordyper seg i noen av de samme spørsmålene som de andre nevnte barndomshistorikerne har gjort, men med et mer hjemlig perspektiv, han tar utgangspunkt i Sverige og Norden.

Han åpner kapittelet ”Barnets födelse” med å fortelle om Ellen Keys essaysamling *Barnets århundrade*. Han skriver at

Essäerna är knappast originella; tvärtom kan de sägas utgöra kulmen på en lång europeisk idétradition som tar sin början under 1700-talet och växer ut i en bred strömning under 1800-talet med uttryck i konst, litteratur, arkitektur, klädsel, riter och tabun, vilka samantagne producerar begreppet barn, karakteriserat av en rad egenskaper vilka vi idag uppfattar som självklara, förankrade i fysiologi snarare än i ideologi. Utmärkande för denna tradition är att barnet ses som en från de vuxna helt skild individ, barndomen som en period, kännetecknad av oansvarlighet och lek: 'barn är ett folk och dom bor i ett främmande land'. (Ambjörnsson: 62)

Idétradisjonen som ble grunnlagt sent på 1700-tallet er altså avgjørende for den senere romantiseringen av barndommen som periode i livet. Det er på denne tiden og utover at "det fremmede barnet" stadfestes som topos, barndommen blir et sted man lengter tilbake til. Han påpeker også at både Key og maleren Carl Larsson har vært med på å idealisere barnet og barndommen. Denne strømmingen har fått sterkest uttrykk gjennom Carl Larssons akvareller fra Sundborn, "med sina äppelkindade barn i troskyldig imitation av vuxna förehavanden där själva poängen är just imitationen och där solljuset illuderar ett minne av barndomen som ett ständigt sommarlov". (Ambjörnsson: 62)

Han skriver at utskillingen av barndom som en egen livsfase på 1600- og 1700-tallet ble viktig for borgerskapet med ambisjoner. Dette borgerskapet ble løst fra føydalsamfunnet, og måtte hevde sin stilling ved å oppdra barna. Mellom de voksnes og spedbarnets verden oppstod innenfor middelklassen en lang tid av forberedelse, barndommen, kjennetegnet av uansvarlighet og isolering fra det produktive livet.

Denna förberedelsestid hade avgörande betydelse för den borgerliga familjens fortbestånd på så sätt att produktionsmedlet, utom i företagarfamiljer, vanligen inte som i den agrara familjen ärvdes, utan faderns ställning måste för varje generation erövrvas bildningsvägen för att familjens egendom skulle garanteras. Barnens, i första hand pojkar, uppfostran blev därför en central angelägenhet i familjens liv." (Ambjörnsson: 97)

Det som tidligere hadde gått i arv fra far til sønn måtte nå erobres gjennom utdanning. Det at borgerskapet hadde slike ambisjoner, gjorde at de satte barnet under et enormt press. Den sosiale bevegelsen skapte behov for utdanning.

Mens borgerklassens barn skulle utdannes, ble arbeiderklassens barn fortsatt lenge sett på som ville dyr. Ambjörnsson hevder at en barneverden med eget språk, egen logikk og egne ideal i noen form alltid har eksistert, men på et tidspunkt ble den akseptert som en egen verden, verdt å utforske og kommentere. Men denne aksepten finner sted til ulik tid i ulike miljø, klasser og kjønn. Guttene blir barn ved at de gjøres om til jenter, de berøves sitt kjønn.

Denne nye skikken viser tydelig at barndommen ble gjort kjønnsløs, noe som kan ha sammenheng med det rene og uskyldige barneidealet, som vi kjenner igjen i "det fremmede barnet".

Rolf Romøren tar opp noen av de samme temaene som Ambjörnsson i sin artikkel "Barnelitteratur, modernitet og modernisme". Han skriver om det voksne moderne menneskets ulykkelige bevissthet og forestillinger voksne har om barn. Han bruker et begrep fra filosofen Hegel, "den ulykkelige bevissthet", som ifølge Hegel preger moderne mennesker, og mener en slik bevissthet om fremmedgjorthet har bidratt til voksnes dyrking av barn og barndom.

Alt i barnelitteraturens "barndom" finner en altså spiren til mye av det en har observert i moderne barnelitteratur fra 1970- til 90-tallet, nemlig en pulverisering av vokseninstansen i tekstene, på det vanligste som en parodiering av de "håpløse" voksne, på det mer dystre som en fremstilling av de voksne som de egentlige narcissistene, slik Maria Gripe gjør det i Elvis-bøkene, for ikke å snakke om Tormod Haugens forfatterskap, der voksensvikten er det gjennomgående temaet. (Romøren: 142)

Hans hypotese her er at moderniteten i barnelitteraturen bør kunne følges som en fortrengt sorg, gjerne på dekonstruktivt vis, tekstens ulykkelige bevissthet om sin egen avstand til barndommen. Det moderne mennesket er plaget. Det moderne livet fører til foranderlighet og ustabilitet som gjør barndommen til noe attråverdig noe man gjerne vender tilbake til.

Romøren ser særlig på det dobbelte perspektivet, det er et press på barnet om å bli voksen, men det er også et press på barnet som mulig frelse fra den sivilisatoriske tvangen de voksne er underlagt. Voksnes idyllisering av barndom kan både føre til at voksne drømmer om og dyrker en lykkelig barndom fra før "syndefallet", og at de vil gjøre barn mest mulig lik dem selv.

Det fremmede barnets barndomshistorie – en oppsummering

Barndomshistorie er et forskningsfelt i stadig utvikling, som det har vært siden Philippe Ariés førte an i dette feltet med sin *L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime* i 1960. Hans hovedpoeng er at barndommen var en oppdagelse, noe som oppsto på 1600-tallet. Dette har senere vært et yndet tema å diskutere og delvis tilbakevise, men få har skrevet barndomshistorie etter Ariés uten å ta ham med som en pioner på fagfeltet. John Locke og særlig Jean-Jacques Rousseau var i stor grad med på å utvikle det synet på barndom som

Ariés skrev om. De hadde begge en oppfatning av barna som ”ville”, men i to ulike betydninger. Locke mente at barnet var et uformet vesen, en liten villmann som måtte temmes inn i sivilisasjonens tøyler. Rousseau derimot oppfattet barnets utemmede natur som noe positivt. Han hadde den romantiske holdningen at det ikke enda hadde tatt skade av det voksne samfunnet, men at det var uskyldig og vilt i betydningen ikke *misdannet* inn i samfunnets former.

Historier om det fremmede barnet er historier om motsetninger. Motsetninger mellom natur og sivilisasjon, mellom skole og lek. Det fremmede barnet står ofte for naturen og leken, som en motsetning til hovedpersonenenes normale, tilpassede tilværelse. Dette er en speiling av de to ulike oppfatningene Locke og Rousseau har av barnet, som uskyldig eller villmann. Historiene om det fremmede barnet handler om et bestemt syn på barndom, en ganske idyllisk oppfatningen av barndommen som fenomen og livsperiode. Denne oppfatningen beskrives både av Ronny Ambjörnsson og Hugh Cunningham, selv om de ikke nødvendigvis sier seg enig i at denne oppfatningen er riktig. Cunningham påpeker også at et spørsmål om hvorvidt barndommen var bedre før, stadfester en rotfestet forestilling av at det finnes noe sånt som en idealbarndom. Bøkene jeg skal se på videre, kommenterer dette barndomssynet.

Det fremmede barn slik vi møter det i eventyret av Hoffmann er selve personifiseringen av det romantiske barnet. Det er uskyldig, barnlig og det representerer den lykkelige barndomstid både for Felix og Kristine og for faren deres. De ulike fremmede barna jeg nevnte i forrige kapittel, utgjør ulike versjoner av dette. Momo er fysisk og oppfattes som virkelig i større grad enn Det fremmede barn og Peter Pan. Hun framstår som det evige barnet, hun er optimistisk og får de andre rundt seg til å kommunisere. Historien i boka er også romantisk; hun må handle for at det skal skje noe og for å sikre en god slutt. Den lille prinsen er en annen historie, selv han må dø, det er ingen uskyld igjen. Som jeg allerede har nevnt har både Pippi og Peter Pan litt av både Rousseau og Locke i seg, de kan sies å være ville barn i begge betydningene. Peter Pan har i tillegg blitt en egen motivtradisjon, og han lever sitt eget mytiske liv, noe som er aktuelt å se på i forhold til *Dagen som forsvant* av Tormod Haugen.

4. Innledning del II

Oppgaven har til nå tatt for seg motivet ”det fremmede barnet” som sentral mytisk konstruksjon og som symbol for synet på forholdet mellom barndom og voksenliv. Jeg har prøvd å si noe om hvordan motivtradisjonen oppstod, hva den inneholder og hvilke litterære utslag den har gitt, sett i et barndomshistorisk perspektiv. Dette er en nødvendig bakgrunn for å kunne belyse hvilken rolle den mytiske konstruksjonen kan spille i noen nordiske barne- og ungdomsbøker fra de siste tiårene. Jeg vil i del II gå mer tekstanalytisk til verks og se på hvordan fortelling, tematikk og bruken av motivet ”det fremmede barnet” kan sies å spille på tradisjonen, både som samspill og motspill. Først er det da nødvendig å gi et omriss av hva som har skjedd barndomshistorisk i nyere tid.

Ingeborg Mjør

I innledningen til oppgaven nevnte jeg Ingeborg Mjørs artikkel ”Frå *Peter Pan* til *Jente i bitar* – modernitet og barnelitteratur”. Som Mjør har jeg også kommet fram til at synet på barndom i litteraturen er påvirket av moderniteten, hos henne forstått som ”ein karakteristikk av det ein opplever som nytt og turbulent ved samtida.” (Mjør: 10) Hvilke konsekvenser får så moderniseringen av samfunnet for framstillingen av barndom i barnelitteraturen? Som hun sier; ”Kva var (er) så slike romantiserande barnebøker svar på? Hva behov stetta(r) dei hjå vaksenpublikummet? Kva fortel dei om samfunnet som dyrkar dei og gjev dei plass i kanon?” I bøkene jeg har nevnt fram til nå, ser det ut til at myten om det fremmede barnet tjener som trøstende kompensasjon for voksnes uro. Dette kan også knyttes til den sekundære barndommen, som Mjør kommer inn på senere i artikkelen. Det er den barndommen vi voksne tror vi har hatt. (Mjør: 20) Vi husker den, men den har aldri eksistert. Denne barndommen har blitt framstilt hos Carl Larsson og kommer fram som evig sommer og barndomslykke. Den finns i bøkene om det fremmede barnet, i tillegg til for eksempel A. A. Milnes kjente og kjære bøker om Ole Brumm. Mjør presiserer også at barnebøkene i dag eksponerer en helt annen barndom enn det Milne og Barrie gjør. Nettopp dette er det jeg vil undersøke i de fire bøkene som kommer i del II. Hva slags fremmed barn vil moderniteten resultere i? Symboliserer de fortsatt den evige barndommen? De moderne fremmede barna skiller seg fra de klassiske, tradisjonelle på flere vis, noe vi vil se i de fire barne- og ungdomsromanene fra 1980 og fram til i dag.

Barndommens historie - en historie under avvikling?

Ellen Keys *Barnets århundrade* (1900) ble langt på vei en profetisk bok, og et romantisk influert barnesyn fikk fotfeste gjennom det 20. århundre. I alle sosiale lag ble det viktig å skjerme om barndommen, sikre at den ble et fristed beskyttet av voksne omsorgspersoner innenfor trygge rammer. Barnet ble sentimentalisert og dyrket, og galleriet av lysende barnehelter i barnelitteraturen fra 1800-tallet fikk tilskudd også i det nye århundret. På mange måter kan vel Lindgrens Pippi framstå som en kulminasjon av denne tradisjonen, selv om hun er av et villere og mer dionysisk slag enn tidligere barnehelter.

I *Barn og barndom fra middelalder til moderne tid* påpeker Hugh Cunningham at det har skjedd en dreining i barndommen etter ca. 1950. Det blir stadig vanskeligere å bevare barndommen som et uberørt og beskyttet område. Grensene mellom barneliv og voksenliv er i ferd med å bli mer uklare, og det har etter hvert blitt snakk om ”barndommens død”¹⁵ og ”den tapte barndommen”¹⁶. Men Ariés oppfattet tidligere hundre års tiltakende atskillelse av barn og voksne som et stort problem, og gledet seg over at det omsider var under nedbygging da han skrev *Barndommens historie* i 1960. På den tiden var barna i ferd med å bli mer likestilt i familien, forholdet mellom voksne og barn ble mindre autoritære og barna ble mer selvstendiggjort. Senere har mange sett motsatt på saken og sett skyggesidene ved denne utviklingen. Foreldreautoriteten er svekket, og barna blir i større grad utsatt for de voksnes problemer og innviet i voksenlivets forviklinger. Barna blir brukt for å gi voksne trygghet, i stedet for omvendt. Utviskingen av grensene mellom barn og voksne blir et problem, i form av en tiltakende voksengjøring av barna. På mange måter kan det ses som at utviklingen av barndom har nådd et vendepunkt og snudd, at utskillelsen av barndommen som livsfase er i ferd med å bli borte igjen.

Cunningham påpeker også en mer positiv side av saken; nemlig det framvoksende synet på barna som selvstendige aktører, noe som ikke minst kommer fram i FNs fastsetting av barnas rettigheter på 1980-tallet (Cunningham: 198). Barn skal ha rettigheter i samspill med voksne, og konflikter skal løses gjennom forhandlinger. Barn er i mye større grad myndiggjort, på godt og vondt.

En hypotese er at myten om det fremmede barnet i bøkene jeg skal undersøke, på ulike måter er gjenstand for en kritisk revisjon som følge av denne myndiggjøringen. At dette er

¹⁵ David Buckingham: *After the Death of Childhood: Growing up in the Age of Electronic Media*, 2000

¹⁶ Neil Postman: *The disappearance of Childhood* 1982

nødvendig, kan koples til at mye av den sentimentale barndomsdyrkelsen som har vært så sentral, har slått sprekker i tida etter ca. 1950.

Et romantisk syn på barndommen som en spesiell periode i livet har både sunket inn i og vist seg usedvanlig seiglivet i de vestlige samfunn. (...) Fram til midten av det tjuende århundret kan en si at barndommen som realitet beveget seg nærmere idealet. (...) Men det som har skjedd i siste del av det tjuende århundret, er at misforholdet mellom romantisk ideal og opplevd virkelighet har blitt større. (Cunningham: 206)

Denne utviklingen, og det gapet som har oppstått mellom ideal og virkelighet, har satt sine spor i utviklingen av barnelitteraturen. Den er ikke lenger så mye basert på nostalgi og erindring som den er på utforskning av barns virkelige levevilkår i den moderne verden.¹⁷ På 1970-tallet ble det fokusert på ytre forhold, mens det på 1980-tallet ble lagt stadig større vekt på barnas indre opplevelse av virkeligheten. Barnelitteraturen har også gått stadig lenger i å utfordre sine lesere kunstnerisk. Barn skal tas på alvor, presenteres for eksistensielle problemer og litterære uttrykk på lik linje med voksne.

Den gamle motsetningen mellom barn og voksne har også blitt svekket gjennom framveksten av ungdomstiden som en lang og mer selvstendig livsfase, med egne kulturelle uttrykk. I Norden kan dette knyttes til utvidelsen av obligatorisk skolegang i 1960-årene. Dette har bidratt til den økende utviskingen av grensene mellom barn, ungdom og voksen. Ungdomstiden blir en uklar sone mellom barnlig uansvarlighet og voksent ansvar. Dermed har det også oppstått behov for en spesiell type litteratur, som er tilrettelagt for et ungdommelig publikum. Særlig i denne typen litteratur har forfatterne i økende grad gitt opp rollen som omsorgsfull formynder, og utsatt sine lesere for den moderne tids brutale realiteter.

Idyllfobien

Det misforholdet som Cunningham nevner, mellom romantisk ideal og barnas opplevde virkelighet, ga grobunn til en moderne retning innenfor nordisk ungdomslitteratur, ”idyllfobi”, særlig dyrket blant svenske forfattere. Forfatterne som skrev ungdomsbøker innenfor idyllfobien, ville ikke prøve å innbille ungdom at verden bare var enkel. De tok opp mange tabubelagte tema. Det å være annerledes tas opp i disse bøkene og selv når de skriver om helt vanlige ungdomsboktemaer som kjærlighet og forelskelse, identitet og utvikling, så gjør de det på en måte som virker mer ærlig og naturlig, i motsetning til tidligere mer klisjéfylte og

¹⁷ Omtalt i artikkelen ”Børnelitteratur som medium for oppdagelse av barndom” av Hans Heino-Ewers i Ewers/Købke m.fl. 2004: *Nedslag i børnelitteraturforskningen* 5

pedagogiske bøker som manglet den litterære dybden. De tar ikke i leserne med silkehansker, men skriver realistisk i betydningen nær virkeligheten slik den oppfattes av ungdom. De tar menneskers indre tanker på kornet, bøkene snakker til noe inni ungdomsleseren. Peter Pohl er den som har tatt idyllfobien lengst inn i mørket, både med *Janne, min vän*, men enda mer med *Vi kallar honom Anna* (1987), en bok om trakassering og mobbing som fører til selvmord.

Sonja Svensson har skrevet en artikkel som heter ”Dödspolare, skuggmän och förlorade fäder – Idyllfobin i 1990-talets ungdomsbok”¹⁸ Hun skriver der at ”Många har på senare år påtalat den populära kulturens starka benägenhet att uppsöka det mörka, det extrema och tragiska – att kort sagt sky det idylliska och vardagliga.” (Svensson: 110) Hun påpeker den lange tradisjonen for å oppfatte helvete som et mer fruktbart fiktivt miljø enn paradiset, som definitivt kommer til syne gjennom idyllfobien. Når det gjelder den litterære formen i idyllfobien, nevner hun trekk som illusjonsfri realisme, jeg-forteller og en estetisk ambisjon. I denne estetiske ambisjonen inngår innskutt tidsplan og tilbakeblikk, perspektivskifte og lignende. Åpenbar og tidstypisk er også tendensen til å fremstille volden i filmiske og estetisk bevisste scener.

I både *Janne, min vän*, og enda mer i Per Nilssons bok *Anarkai* (1996) ser vi eksempler på dette. Som det var vanlig i idyllfobien, brukte Per Nilsson filmatiske virkemidler flittig i sine bøker. Også Peter Pohl har sterke bånd til film som sjanger, det var faktisk der hans karriere som forfatter startet. ”Det var när jag jobbade med film som jag lärde mig konsten att lyfta fram mina tankar och göra dem tydliga för andra. Den konsten handlar mycket om att våga vara sann och ärlig, något jag nog inte förstod mig på tidigare.”¹⁹ I dette sitatet fra hans hjemmeside forklarer han både hvordan han brukte filmen som virkemiddel, og også noe av ideologien bak idyllfobien, det med å være ærlig med leseren. Det var da han ikke lenger klarte å feste alle sine tanker på film at han gikk over til å skrive, og etter å ha gått på forfatterverksted ga han endelig ut *Janne, min vän*.

I sin artikkel nevner Sonja Svensson forskjellige genretypiske innslag i idyllfobien, som vanskelige hjemmeforhold, misbruk og kriminalitet, sexualitet, mobbing og rasisme, vold og naturalisme, død og ondskap. Hun siterer også Per Nilssons kjente utsagn, en doktrine i barne- og ungdomslitteraturen; ingen forfatter får ta livsmotet fra ungdommen. (Svensson:

¹⁸ Publisert i *Forankring og fornying. Nordiske ungdomsromaner fram mot år 2000* fra 1999 av (red.) Eli Flatekval m. fl.

¹⁹ Fra forfatterens hjemmeside: <http://www.nada.kth.se/~pohl/biografi.html> 19.10.07

115)²⁰ Her kan det nok diskuteres hvorvidt Peter Pohl lever opp til dette, da mange av hans bøker ender i tragedie og ikke etterlater mye håp hos leseren. Et eksempel på dette er *Janne, min vän*, og i enda større grad *Vi kallar honom Anna*. Samtidig kan alle bøker, også disse, leses på mer enn en måte. Og det Peter Pohl nok vet, er at problem som mobbing og misbruk ikke vil bli borte selv om man fortier dem, heller tvert i mot. Da kan det kanskje hjelpe at ungdom får lese om disse vanskelige temaene, slik at de i større grad kan være i stand til å takle dem.

En ny type barndom

Det tydelige skillet mellom barn og voksen, med vekt på barnet som et privilegert og beskyttet vesen har altså vært i stigende oppløsning. Hvorvidt dette er en positiv utvikling er både omdiskutert og tvetydig. Har barn blitt fratatt gamle privilegier, eller har de omsider nådd fram til anerkjennelse som selvstendige individer og fått det menneskeverd de har krav på?

Slike perspektiver vil være viktige som bakgrunn for de fire bøkene jeg nå vil ta for meg. Ved at de spiller på motivet ”det fremmede barnet”, forholder de seg til den barndomshistoriske tradisjonen jeg har omtalt. Den første er primært en barnebok, de tre siste er ungdomsromaner. De går helt tydelig inn i en dialog med motivtradisjonen rundt myten om det fremmede barnet. Hvorvidt de hyller tradisjonen eller i hvilken grad de eventuelt gir den en kritisk revisjon, vil jeg komme tilbake til i siste kapittel. Er det verdier å hente i tradisjonen også i vår tid, eller er den kun gjenstand for kritikk?

²⁰ Det var K. E. Løgstrup som var opphav til denne doktrinen: ”Deraf giver sig allerførst, ikke en moral som forfatteren tilskynder barnet til, men en moral som forfatteren pålægger sig selv i sit forhold til barnet. Den består i, at ingen forfatter tør tage modet på livet fra barnet.” (Løgstrup: 96)

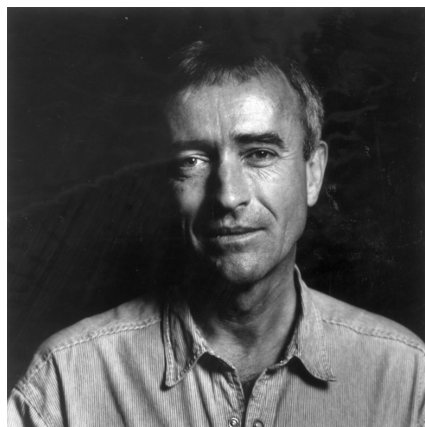
5. *Dagen som forsvant*

Tormod Haugens *Dagen som forsvant* fra 1983 et naturlig valg som innledende bok for den nye generasjonen med fremmede barn. Willem våkner en dag og finner ut at han har blitt usynlig. Det fremmede barnet som dukker opp i hans fortelling viser seg å være ingen ringere enn Peter Pan. Kommentaren til ”det fremmede barnet” er tydelig, og enda tydeligere er det at dette er et spark fra Haugen til Peter Pan-myten som har utviklet seg over årene. Den Peter Pan vi kjenner her i Norden er stort sett den vi har sett i Disneys tegnefilm, men Haugen tar med seg mye mer av de melankolske og mørkere sidene ved Peter Pan, i tillegg til den ubekymrede heltesiden som Disney viser fram. I Disneyfilmen lever Peter Pan sitt sorgfrie voksenløse liv i Aldriland, og lite blir vist av hans opprinnelige personlighet som selvopptatt, skadefro og ganske hensynsløs. Også hans dårlige hukommelse er borte. En annen ting som har blitt borte på ferden fra skuespill og bok til akkurat denne filmversjonen er foreldrenes engstelse mens Wendy og brødrene hennes er borte. I den opprinnelige historien av Barrie er barna borte i ukevis og foreldrene er helt fra seg, mens i filmen skjer det hele i løpet av en kveld i den virkelige verden. Peter Pan har blitt filmatisert gjentatte ganger og i utallige framtoninger. I tillegg ble det i 2004 utlyst en konkurranse for å kåre den offisielle etterfølgeren til boka. Vinneren var Geraldine McCaughrean, som skrev *Peter Pan in scarlet*, den autoriserte oppfølgeren til *Peter Pan and Wendy*.²¹ Typisk for Peter Pan både i Barries versjon og i Haugens bok er at de begge oppviser flere av kjennetegnene på litteraturens fremmede barn; de dukker plutselig opp fra ingenting, de er akrobatiske på den måten at de kan fly og boltre seg som de vil. De vil ikke bli voksen. Likhetene er mange, naturlig nok, da den ene er basert på den andre.

I takt med at det på 80-tallet ble populært å kommentere og kritisere Ariés og hans barndomshistorie, kom det etter hvert flere bøker som ikke bare utgjør en del av motivtradisjonen til ”det fremmede barnet”. *Dagen som forsvant* er den første som tar skrittet til ikke bare å ta i bruk og kommentere tradisjonen, men også kritisere den.

²¹ Info hentet fra bokas egen hjemmeside: <http://www.peterpaninscarlet.com/> 09.02.08

Tormod Haugen



22

Tormod Haugen er en anerkjent barnebokforfatter i Norge med over 25 bøker på merittlisten. I 1984 ble han som første barnebokforfatter innstilt til Nordisk råds litteraturpris for *Dagen som forsvant* og i 1990 fikk han den prestisjetunge H. C. Andersen-prisen. Han har skrevet bøker for barn og unge i 35 år, siden han i 1973 debuterte med *Ikke som i fjor*.

Haugens forfatterskap starter innenfor den realistiske tradisjonen, men har siden krysset grensene mellom realistisk og fantastisk litteratur, med meget vellykket resultat. Han er heller ikke så opptatt av å holde seg innenfor grensene som skiller mellom barne- og voksenlitteratur. Som jeg har nevnt tidligere er det et kjennetegn på flere av forfatterne som skriver om fremmede barn at de skriver allalder-litteratur, bøker som ikke bare er beregnet på en spesiell aldersgruppe eller publikum.

Som første forfatter ut er han et prakteksemplar på dem som skriver om fremmede barn og både barn og voksnes jakt etter den evige barndom.

Tormod Haugens *Dagen som forsvant* (1983) er på sin vis et så cætralt værk i forfatterskapet, at det i grunden kan ses som et mønster, et paradigme. Det er en roman om den store eftersøgning eller altså om hovedpersonens kvalfulde og insisterende jakt på sig selv. Det gælder identitet. Det gælder livet.” (Barlby: 9)²³

Dette paradigmet, denne signaturboka i Haugens forfatterskap er med all sin intertekstualitet en typisk fortelling om det fremmede barnet. En gutt midt mellom barn og ungdom våkner en dag og er usynlig. Han møter en underlig skapning som dukker opp fra ingenting, det er et fremmed barn vi har møtt før. Peter Pan er en skikkelse både barn og voksne har kjennskap

²² Bilde hentet fra

<http://www.trysil.kommune.no/Modules/media.aspx?ObjectType=Image&Image.ID=11806&Category.ID=2481>
15.04.08

²³ Barlby, Finn 1991: ”Den usynlige verden – om ”Dagen som forsvant” og eftersøgningen, den anden verden og skikkelserne, i *BUM Børne- og ungdoms-litteratur magasinet* 1/91.

til, kanskje først og fremst fra Disneys versjon i barnas tilfelle, men også fra originalen i J. M. Barries *Peter Pan and Wendy* (1911) som er den historien Disneyfilmen er basert på. Den er også satt opp på teater helt siden begynnelsen i 1904, her i Norge senest høsten 2007 på Det Norske Teatret.

Haugen legger ikke skjul på sin tilknytning til Disney. Det finns også andre intertekstuelle referanser i *Dagen som forsvant*. Willems besøk hos trollmann Merlinsen gir assosiasjoner både til Disneyfilmen *Sverdet i stenen* og til Momos besøk hos Mester Hora i *Momo* av Michael Ende. Trollmannens forslag til å løse ting ved å spise eller drikke noe, leder også tankene hen til Alice i eventyrland (*Alice's Adventures in Wonderland* (1865)) der hun må spise og drikke for å krympe/vokse til riktig størrelse. Allikevel er det ingen tvil om at Haugens Peter Pan ligger nærmere Barries utgave enn den vi ser hos Disney.

***Dagen som forsvant* – handlingssammendrag**

Willem våkner til det som ser ut til å være en ganske alminnelig morgen. Det viser seg snart at han har blitt usynlig, og at han ikke husker noe fra dagen før. Faren ser ham ikke, og når Willem heller ikke ser seg selv i speilet, begynner han å bli bekymret. Willem sovner igjen og drømmer at han er stengt inne og sender ut ballonger med teksten HJELP på.

Willem går ut om ettermiddagen, og plutselig dukker Peter Pan opp. Han har funnet ballongen fra drømmen, og har kommet for å hjelpe. Han overbeviser Willem om at han også kan fly hvis han vil, og at han må bli med Peter hjem til Aldriland. Willem vil ikke dra før han har tatt avskjed med faren, så de blir enige om å lete etter faren. De følger etter faren som leter etter Willem.

Willem klarer å grave fram fra sin egen hukommelse at han må dra til en trollmann for å finne ut av usynlighetsproblematikken. De drar til Havnetangen, der Willem går opp til trollmannen mens Peter skal fly utenfor vinduet og holde et øye med dem. Trollmann Merlinsen er en merkelig mann som sier mye rart, før han til slutt sender Willem videre til Rosamunde.

På vei dit er de vitne til at Sydenhjelm lokker en gutt inn i flokken sin. Sydenhjelm er eieren av godtebutikken i strøket, men han lokker også til seg barn som har blitt usynlige eller borte. Peter truer med seg Karina, en av jentene i flokken, og det hele ender med slåsskamp. Sydenhjelm prøver å godsnakke med Willem, Peter drar sin vei. Willem blir tatt til "fange" i Sydenhjelms luksus, men klarer å rømme med hjelp fra Karina. Han finner igjen Peter, men Peter har glemt hele Willem og at de har noen gang har møttes. Det er som om han starter

med blanke ark hver gang han møter Willem. De løper, blir forfulgt av Sydenhjelm og hele gjengen hans. Karina bestemmer seg for å bli med Peter til Aldriland, mens Willem ender opp hos Rosamunde. Hun lager sjokolade og de prøver å finne ut hva som skjedde i går, på den dagen som forsvant. Det blir bråk og Willem gjemmer seg, Karina dukker også opp. Sydenhjelm kommer og vil ha med seg Karina. Hun og Willem gjemmer seg oppå et skap innerst i huset. Rosamunde, Sydenhjelm, Merlinsen og Willems far kommer inn i rommet, og ser på noe som er inni skapet. Det viser seg gjennom samtalen de voksne imellom at Merlinsen er far til Rosamunde, Rosamunde er mor til Willem, og at skapet er fylt av barndomsminner. De to oppå skapet stikker av. Karina blir med Peter Pan, og Willem får endelig se dagen som forsvant: Faren hadde oppført seg merkelig, og Willem hadde lest et brev som avslørte Rosamunde som moren. Hun skriver at hun vil snakke med Willem. Willem prøver å gå på skolen, men alt blir bare feil og han drar hjem og konfronterer faren. Det var det som skjedde på dagen som forsvant.

I siste kapittel begynner Willem å forsone seg med alle sine oppdagelser, og han drar hjem til far igjen. Etter å ha møtt alle farene ved å være usynlig, er han klar for å gå tilbake til faren igjen. Han går hjem og viser seg for sin far: ”- Her er jeg.” (Haugen: 167)

Det fremmede barnet i *Dagen som forsvant* – noen tematiske linjer

Tematikken i *Dagen som forsvant* består av flere aspekter. Den handler om en gutt som våkner og er usynlig, mange barn kan nok føle det sånn av og til. Som liten er det vanskelig å bli sett, og man kan føle seg utenfor og overflødig. Boka tar opp forholdet mellom far og sønn, og ikke minst det manglende forholdet mellom mor og sønn. En traumatisk hendelse, Willems oppdagelse av brevet fra moren til faren, fører til en sjokktilstand som bidrar til hans følelse av usynlighet. Derav tittelen på boka, han har faktisk glemt hele dagen før, det er gårdsdagen som er ”dagen som forsvant”. Samtidig som han mister en hel dag fra hukommelsen, blir også han borte fra omverdenen, han blir usynlig. Dette gjør at Willem blir et forsvunnet og glemt barn, en skjebne han finner ut at han deler med mange andre forsømte barn. Som veldig mange andre ungdomsbøker handler den om identitet, og om det å bli voksen. Det er i denne overgangen det fremmede barnet ofte dukker opp, slik også her, i person av Peter Pan.

Det at Willem er i den vanskelige brytningstiden mellom barn og voksen blir tydelig for leseren gjennom små observasjoner Willem gjør på sin ferd gjennom byen. Det som en gang var en seilskute, er nå bare en gammel trestubbe. ”Faren så seg nøye omkring. (...) Til

og med bak den utgamle trestammen lyste han. Den så ikke ut som den gamle eventyrskuta den en gang hadde vært.” (Haugen: 36) Faren leter ikke etter Willem hos dem han henger mest med, men hos hans gamle venner som han ikke leker med lenger. Sine nye venner tar ikke Willem med seg hjem til faren, uten at han helt vet hvorfor. Et annet subtile tegn på at Willem er i ferd med å vokse opp, er kommentaren om at faren leter etter ham ved Brusedammen. ”Det var dit de pleide å gå varme sommerkvalder da Willem var liten. (...) Nå drog Willem helst ut til fjorden.” (Haugen: 37) Her formidler Willem underforstått at han var liten da, men han er ikke det lenger nå.

Strukturen er tydelig ungdomsroman; hjemme – borte – hjemme, fra trygghet og kjedsomhet via usikkerhet, kaos og eventyr til trygghet med mer modning. Men, slik det ofte er tilfellet i en del nyere barne- og ungdomslitteratur, er ikke den første fasen nødvendigvis så trygg og kjedelig som i de gamle ungpikerromanene eller i robinsonaden. Fortellingen starter in medias res og problemstillingen til hovedpersonen blir avslørt allerede i første setning: ”En morgen da Willem Linden våknet, var han usynlig.” (Haugen: 5)

Wilhelms problem er først og fremst at han er usynlig, og at han derfor har blitt helt alene i verden. Han finner også fort ut at han har glemt hva som hendte i går, den dagen som forsvant. ”Dagen i går – hvor var den?” (Haugen: 5) Dermed er handlingen i gang og Willem må ut i verden for å finne løsningen. I en drøm sendte Willem opp ballonger der han ba om hjelp. Den første mulige løsningen kommer i form av Peter Pan. Han framstår som en slags projisering av Willem selv, han er alene, forvirret og har også tydelige problemer med hukommelsen. Hans løsning på problemet er at Willem må bli med til Aldriland og leve eventyrlige dager sammen med de andre forsømte guttene. Men Willem har mange gode minner med faren, og nekter å godta Peters enkle utvei og rømme med ham. Han er vel ingen forsømt gutt?

Også Sydenhjelm frister med en falsk løsning på synlighetsproblemet. Willem minnes at da han var mindre brukte han å gå til Sydenhjelm's gottebutikk (sic) og at det var godt å få litt trøst hvis han var lei seg. På den ene siden har noe godt å bite i til alle tider blitt brukt som trøstende og trygghetsskapende symbol i eventyr og annen barnelitteratur. I Astrid Lindgrens *Mio, min Mio* fra 1954 søker også Bosse trøst hos damen i kiosken, den eneste vennlige voksenfiguren han kjenner til. På den andre siden er det også en velkjent sak at man som barn ikke skal bli med eller stole på fremmede menn som gir deg sjokolade. Karakteren Sydenhjelm synes å representere begge disse to aspektene ved det å gi godteri til barn. Sydenhjelm har nemlig utsett seg selv til redder av bortkomne og forsømte barn. Han tilbyr dem trygghet og varme, godteri og beskyttelse. Han vil dem ikke noe vondt, bare ta vare på

dem nå som de ikke har noen andre. I boka er det nemlig ikke bare Willem som har blitt usynlig. Sydenhjelm opererer med et helt kobbel av forsømte barn i jakten på Willem. Slik er det lett å se Sydenhjelm som en parallell til Peter Pan. Sydenhjelm og Peter tilbyr begge en løsning for Willem, men ingen av dem innebærer å hjelpe ham hjem til faren igjen.

Som nevnt dukker fremmede barn opp når hovedpersonene er i overgangen til å bli voksen, og de representerer ofte en form for løsning på problematikken som oppstår rundt det å skulle bli voksen. I dette tilfellet er det to ulike personer som tilbyr Willem to ulike løsninger, begge lar ham forbli et barn. Willem er gjort usynlig, han savner både omsorg og frihet til å bestemme over eget liv. Han vil både bli tatt hånd om og han vil være fri. På hver sin måte løser Peter og Sydenhjelm ulike aspekter ved Willems problemer. Peter Pan vil ta ham med til Aldriland, og frister med eventyr, sjørøvere, havfruer og fullstendig frihet fra voksne rammer og regler. Sydenhjelm på sin side står for alt det motsatte, men samtidig også positive sider ved å få være barn. Han luller de forsømte barna inn i omsorg. De lever i kjelleren under gottebutikken hans, men det er lyst og varmt der. De har leker, bøker, og de får mat og drikke. Allikevel føler Willem at dette ville bli som et fengsel.

Hos Hoffmann er Det fremmede barn en reell løsning på problemene til Felix og Kristine. Peter Pan vil utgi seg for å kunne være løsningen på alle Willems problemer, men vi vet jo fra historien om Peter Pan og Wendy at det ikke er en varig løsning. Aldrilands evige barndom er en umulighet, og Wendy og brødrene måtte dra hjem til foreldrene sine til slutt. Slik er det også i *Dagen som forsvant*. Willem klarer hele veien å holde på sine egne tanker og følelser og faller verken for Peters eller Sydenhjelms frierier fordi han vet at de begge bare kan løse en del av hans problem, mens de vil forverre andre deler.

Handlingen forsoner mellom motsetninger. Det som lokker Willem, er kanskje myten om en barndom som rommer både grenseløs beskyttelse og grenseløs frihet. Myten blir avslørt som farlig i boka, den tar ikke barnet på alvor. Willem klarer å motstå den forlokkende myten, han finner til slutt hjem til sin egen far, og han har på veien fått både mor og bestefar.

Det er også andre mulige løsninger på Willems problem som dukker opp underveis, for eksempel "Trollmannen" Merlinsen, som Willem faktisk klarer å grave fram fra sin egen underbevissthet. Kontakten med ham framstår på mange måter som en mer riktig løsning, særlig fordi den er forbundet med problemet, at Willem ikke husker hva som skjedde. Helt på slutten får vi vite at navnet Merlinsen har mutert fra det egentlige navnet Erlingsen, som sammen med adressen hans stod i brevet som Willem leste, men som han nå har glemt. På samme måte framstår også Rosamunde som en trygg havn, og hun viser seg da også å være hans egen mor.

Hvilken funksjon har så det fremmede barnet i denne boka? Peter Pan framstår som en hjelper, men samtidig også som en hindring for Willem i jakten på løsningen for å bli synlig igjen og finne ut hva som skjedde den dagen som forsvant. Han følger med på Willems ferd gjennom byen der han følger etter faren og til Merlinsens hus. Samtidig er han også ganske distraherende for oppdraget, han vil stadig utforske og dra på andre eventyr han oppdager underveis. Dessuten glemmer han Willem hver gang de skilles, og er derfor vanskelig å stole på. Han framstår også som ynkelig og stakkarslig, det er som om det flere ganger er han som trenger hjelp og ikke Willem. Peter sier også ”Jeg kan egentlig bare hjelpe deg i Aldriland. Alt dette er liksomhjelp.” (Haugen: 45)

Det som er i ferd med å skje i utviklingen av motivtradisjonen er her at problematikken rundt det å bli voksen går over til å i like stor grad gjelde det fremmede barnet som hovedpersonen. Denne linjen har gått helt fra den opprinnelige Peter Pan, via Pippi og nå til Haugens Peter Pan. Det fremmede barnet er en projisering av hovedpersonen og har enten de samme eller tilsynelatende motsatte problemene av det hovedpersonen har. I *Peter Pan and Wendy* stilles Wendy med sitt normale kjedelige liv og motviljen mot å bli voksen kvinne overfor Peter Pan og hans viltre barndomsland Aldriland. Hun er ”hjemme”-fasen og han er ”borte”-fasen. Det samme gjelder i stor grad for de veloppdratte, forsiktige Tommy og Annika som møter den viltre og foreldreløse naboenta Pippi. I *Dagen som forsvant* er Peter Pan like mye en speiling av Willems problemer som en mulig løsning.

Peter Pan spiller en viktig rolle for Willems utvikling fordi han kommer med en forenklet løsning som Willem selv klarer å avstå fra. Willem utvikler seg i løpet av boka og går fra å bli fristet av friheten hos Peter og tryggheten og omsorgen hos Sydenhjelm til å innse at han har det best hos sine egne foreldre, som han nå har to av, der han kan få utvikle seg til voksen i sitt eget tempo. Samtidig er Peter en helt avgjørende hjelper, han gjør gang på gang slik at Willem orker å fortsette selv om han har lyst til å gi opp. Selv om Peter sier at han bare kan yte ”liksomhjelp”, svarer Willem med at ”- Det er så forferdelig å være usynlig. Men når du er her, føler jeg meg ikke usynlig og alene. Ingenting er så farlig da.” (Haugen: 45) Og i dette ligger noe av grunntematikken. Willem har blitt usynlig fordi han ikke blir sett av faren. Selv om faren smiler, har han travle øyne. Familiære forhold er helt klart en del av problematikken i boka, og mangelen på mor har slitt på både far og sønn. Willem husker etter hvert fra dagen som forsvant noe faren sa som han aldri helt skjønte. Willem hadde spurt ”Hvor er mamma?” Faren svarte med at ” Hvorfor spør du ikke om hvor jeg er?” (Haugen: 155). Dette kan tyde på at også faren på sitt vis har slitt med følelsen av å være usynlig.

Akkurat som i eventyret av Hoffmann husker far til slutt at også han har vært barn, og forstår kanskje mer av barnets problem.

Også Sydenhjelm kommer med en innrømmelse, om at grunnen til at han vil ta vare på de forsømte barna er at han selv ble usynlig da han var liten. Han husker sorgen over å ha mistet en barndom.

Jeg vet hvor fælt det er å være liten og usynlig. Å ja, er det noen som vet det, så er det jeg. Og jeg vet det ikke er verdt å bli synlig igjen. Karina! Jeg har aldri fortalt deg om da jeg var liten og ble usynlig. Jeg klarte meg selv, og det var da jeg bestemte meg for å hjelpe andre som fikk det på samme vis. (Haugen: 147-148)

Etter denne lille talen kommer de andre usynlige barna Sydenhjelm til unnsetning og sier at de vil være hos ham, ”du har reddet oss.” (Haugen: 148) På denne måten blir Sydenhjelm som skurk mildnet ganske mye, og deretter skrevet ut av historien når de går.

I *Dagen som forsvant* prøver både Peter Pan og Sydenhjelm å lokke Willem med evig barndom, men det er to helt ulike former for barndom; den frie, eventyrlige, og den trygge og beskyttede. Samtidig er det også sterke likhetstrekk mellom Sydenhjelm og Peter Pan, begge fryser barndommen fast i et evig nå som ikke tillater utvikling og modning. Begge avsløres som hensynsløse egoister, de forsømte barna er deres middel til å flykte fra egen sorg og ensomhet.

En regressiv søkeprosess

Willem fristes til en regressiv løsning, han glemmer dagen før og fortrenger sine problemer. Peter Pan tar ham med på en fantasireise, og fantasiene virker klargjørende. Han må fullbyrde det han påbegynte på skolen, med å si at han vil ikke mer. Den fantasireisen han foretar denne natten er som et opphold i aldriland. Det er forlokkende, men samtidig et sted der han kan gjennomskue at dette er en forlokkelse. Natten betyr drømmer, det er der hele handlingen foregår. Samtidig skjønner han at det finns en verden utenfor det han tidligere har kjent til. Han ser nattpappaen, og at denne er annerledes enn den han kjenner til om dagen. ”Var det slik faren var? (...) Willem så og så, han oppdaget en annerledes far. Var det slik en far ble når han kom ut i måneskinnet og lot det lyse på ham.” (Haugen: 129) Willem blir myndiggjort ved at han får vite sannheten om faren og moren, og han kan gå videre i livet som barn på vei mot voksenverdenen. Den sterkeste tematiske tråden i boka er denne overgangen, det å gå fra barn mot voksen.

Åsfrid Svensen skriver i *Å bygge en verden av ord* (2001) om "Identitet og speilingshistorier i Tormod Haugens *Zeppelin*, *Slottet det Hvite* og *Dagen som forsvant*". Under overskriften "En regressiv søkeprosess" skriver hun at

Ferden rundt i byen er en regressiv reise tilbake til noe fortidig: Tårnhuset og borga har preg av forgangne tider, og personene Willem møter, har sammenheng med barndomserfaringen fra svunne år. På sin vandring oppsøker Willem hullene – manglene, savnene – i det alt for voksne livet han lenge har levd før han ble usynlig. Nære slektninger har manglet – mora, bestefaren –, men også *det barnlige* i vid forstand: lek og eventyr, frihet fra ansvar og plikter, trygghet i tillit til de voksnes omsorg. (Svensen: 278)

Det er ingen tvil om at Willem har savnet en "ordentlig" barndom. At han ikke er den eneste med ambivalent forhold til sin egen barndom kommer tydelig fram når han sitter oppå skapet i det innerste rommet hos Rosamunde, og alle de voksne står og kikke inn i skapet. "Det Rosamunde har holdt innelåst i skapet, er *barndom* – minner fra egen barndom, fra Willems barndom. Det samler seg i en opplevelse av selve *det barnlige*, det som så vanskelig får plass i hverdagen, men som likevel er så fundamentalt." (Svensen: 280)

"Frå 'Peter Pan' til 'Jente i bitar' – modernitet og barnelitteratur"

Ingeborg Mjør skriver i denne artikkelen om Peter Pan-myten, og om hvordan Haugens bok er en skarp kritikk av denne. Hun ønsker å se på hva barnelitteratur kan fortelle om moderniseringa av samfunnet, og hvilke konsekvenser moderniseringa får for de fortellingene om barndom som barnelitteraturen formidler. (Mjør: 9) Som hun sier så kan barnebøker sies å være kommentarer til ulike syn på unger og barndom, slik jeg ser tydelig i min jakt på motivtradisjonen "det fremmede barnet" bakover i historien. Hele motivet og myten bak er jo en kommentar til synet på barndom, både den gang kunsteventyret til Hoffmann kom ut og fortsatt i dag. Helt tydelig blir det også etter hvert at motivet "det fremmede barnet" også speiler barndommen slik den forandrer seg gjennom tidene.

Mjør nevner selvfølgelig Rousseau og hans omstridte bok om barneoppdragelse, i tillegg til Locke, de to har vært svært viktig for den europeiske mentaliteten i forhold til barndom. Hun skriver også om kritiske lesninger av Peter Pan som Jacqueline Roses *The case of Peter Pan*, og hun påpeker at Peter Pan i originalen er svært usympatisk skildret. (Mjør: 13) Om *Dagen som forsvant* sier hun at den problematiserer Peter Pan som myte om evig barndom. Det som var så karakteristisk ved Peter Pan-historien var det at den "plasserer

barnet på ei scene, og gjer det til noko den vaksne kan fortapa seg i.” (Mjør: 13) I *Dagen som forsvant* viser Haugen enda tydeligere det som allerede eksisterte i Barries utgave, at Peter Pan ikke får det som alle unger vil ha; familie og foreldrekjærighet. Den totale friheten taper mot ønsket om mor, far og nære menneskelige relasjoner. Selv om bøker med det fremmede barnet ofte handler om en lengsel tilbake til barndommen, er det her ikke bare det det handler om, men like mye å vise at det er viktig å bli voksen. Som Mjør sier: ”Haugen viser at Aldrilandet ikkje er svaret på våre eksistensielle behov.” (Mjør: 17) Både på 80- og 90-tallet var det vanlig med bøker som kunne lese som ”mottekstar og kommentarar til den romantiske barneboktradisjonen og til nye innsiktar om det å vera barn.” (Mjør: 20).

Haugens bok utgjør en vending i tradisjonen, vi ser at han ikke bare bruker motivet, men at han bruker det på en litt annen måte og begynner også å kritisere motivtradisjonen. Allikevel ser vi at motivet blir brukt i samme sammenheng, for å beskrive jakten på barndommen, og både barns og voksnes følelse av en tapt barndom.

On these magic shores children at play are for ever beaching their coracles. We too have been there; we can still hear the sound of the surf, though we shall land no more. (Barrie: 74)

6. Janne, min vän

Janne, min vän av Peter Pohl ble utgitt første gang i 1985, to år etter Tormod Haugens *Dagen som forsvant*. Motivet ”det fremmede barnet” har sjelden kommet tydeligere fram enn i utformingen av tittelpersonen Janne. Janne er et typisk fremmed barn, samtidig som motivet også her er i endring. De intertekstuelle henvisningene til for eksempel Pippi er helt håndfaste i hovedpersonens sammenligning mellom Pippi og Janne, Janne har også alle de andre trekkene som kjennetegner det fremmede barnet, blant annet er han akrobatisk, androgyn, har ubestemmelig alder og ubestemmelig bakgrunn.

Peter Pohl



24

Peter Pohl ble født i Tyskland i 1940, men flyttet til Sverige da han var barn. Han debuterte som forfatter i en alder av 40 år, men han har også beholdt jobben sin som høyskolelektor. Han er en av Sveriges mest oversatte forfattere og han har vunnet stor internasjonal anerkjennelse. Bøkene hans selges ofte som barne- eller ungdomsbøker, men selv sier han på sin hjemmeside at han ikke tenker på et spesielt publikum når han skriver.

²⁴ Bildet er hentet fra Pohls hjemmeside: <http://www.nada.kth.se/~pohl/biografi.html> 15.04.08

Under dette arbete tänker jag inte på någon särskild läsare. Jag brukar säga (och så är det också) att jag riktar mig till mig själv, den kille jag var en gång, som gick på biblioteket och försökte hitta Boken Som Skulle Förklara Tillvaron. Jag bryr mig alltså själv inte om ifall jag på så vis kommer att skriva en bok för ungdomar eller vuxna, det är något som förlaget avgör.²⁵

Dette med å skrive allallader-litteratur er, som jeg allerede har nevnt, noe som går igjen hos mange av de forfatterne innenfor motivtradisjonen til ”det fremmede barnet”.

Peter Pohl var en betydningsfull forfatter både på 80- og 90-tallet, og han viser fortsatt i dag at han fortjener en hedersplass blant svenske forfattere, blant annet med *Sekten* som kom ut i 2005. *Janne, min vän* var hans debutbok og han vant flere priser for denne, blant annet Litteraturfrämjandets debutantpris og Nils Holgersson-plaketten.

***Janne, min vän* – handlingssammendrag**

”Klockan 18.32 blev jag upphunnen av någon, som kom från ingenstans, bara fanns där. Och prejade.” (Pohl 1985: 6)

Krille er en vanlig svensk gutt som akkurat har begynt på Södra Latin, og som på fritiden sykler rundt med kompisene sine. Janne dukker opp fra ingenting en dag og får en plass i gjengen ved mekking av sykler og triksing. Gjennom hele boka er det Krille som forteller i ”nåtid”, oktober 1955 etter at Janne har forsvunnet, dels til politiet som stiller spørsmål, dels er det Krilles retrospektive tanker om året med Janne. På grunn av hans røde hår, fregner, grønne øyne og kritthvite smil tror Krille først at det er selveste Pippi som har blitt virkelig, men gir seg fort når den nye introduserer seg som gutten Janne.

En eldre bølles mobbing av Janne fører til et veddemål som innebærer at Janne skal sykle ned en livsfarlig lang trapp.²⁶ Mot alle odds klarer han det så vidt med livet i behold, og vinner en kasse brus. Denne blir for tung for Janne å drasse med seg helt hjem, og de blir enige om å sette den hos Krille, siden han bor nærmest. Janne og foreldrene finner tonen, og moren til Krille disker opp med kveldsmat og varm sjokolade, under det falske alibiet at dette er noe de pleier å gjøre hver kveld. Vennskapet mellom Krille og Janne er et faktum.

Krille sliter med drakampen mellom gjengen og skolen. Han har ”en fruktansvärd människa som klassföreståndare och lärare i engelska. Mr. G. G. (...)” som ikke er særlig

²⁵ <http://www.nada.kth.se/~pohl/biografi.html> 10.10.07

²⁶ Dette er første gang Janne virkelig imponerer med kunstene sine, og det er også denne situasjonen som utgjør omslagsillustrasjonen på nesten alle utgaver av boka.

begeistret for Krille. (Pohl: 70) I klassen er det stort sett sønner av professorer og direktører, og fallhøyden er stor til vennene som har arbeiderfedre, eller til og med en alkis. Hva faren til Janne gjør, er det ingen som vet.

Vinteren går og Janne spiser kveldsmat hos nesten Krille hver kveld.

Så där började och så där fortsatte det och så gick det till. Det finns flere skäl, än att Janne golvade mig nyligen, till att grabbarna låter mig svara för Janne när snuten frågar. Det var vi två. Det märkte alla så snart det börjat. (Pohl: 82-83)

Før jul forsvinner Janne for første gang, en hel måned. Krille inviterer så Janne til bursdagen sin den 4. mars, men Janne svarer at han feirer ikke bursdager, han forneker nemlig alderen. Og så ser ikke Krille mer til Janne. Først etter påske dukker Janne opp igjen. Medtatt og full av blåmerker spør han om å få bli hos Krille ei stund.

I slutten av mai blir Janne igjen borte, og Krille som hadde gledet seg til å gå på sirkus med ham gidder ikke gå alene. På skolen skal karakterene settes, og Krilles krig mot Mr. G.G. er i gang. Krille får sin rettmessige karakter til slutt, men sommeren er ikke det samme uten Janne. Krille er sjuk av lengsel etter Janne, og han tilbringer dagene ute på badeanlegget Flaten, selv om det egentlig bare er for barn og han har blitt for stor for aktivitetene.

Skolen begynner igjen, men Mr. G.G. har fordufta fra hele Södra Latin. Gjengen samles igjen, men det blir ikke helt det samme. Først en uke inn i skoleåret kommer Janne. ”Kom lika överraskande som första gången, och prejade mig, och klockan var 18.32 som den skulle, och där smällde blixten av över samma stillbild som förra året: gröna ögonen och fräknarna och eldsvåpan på knoppen och stora vita smajlet (...)” (Pohl: 181). Janne sier han skal vise Krille noe hemmelig. Etter noe om og men får Krille overtalt foreldrene og får lov til å dra på overnattingstur med Janne. Når ferden er over har de kommet til Flaten, der Krille oppholdt seg i sommer uten Janne. Janne tar ham med til en fantastisk hytte, gjemt inne i skogen. Det kommer fram at Janne kjenner Mr. G. G.. En venn av huset, påstår Janne. Som vil slå ham i hjel hvis han fikk vite at Young J. J. (Janne) er sammen med Nordberg (på södra latin bruker de bare etternavn). De sovner tilslutt tett inntil hverandre på teppet Krille har med. Midt på natten tror de at de hører stemmer, men det forsvinner. I grålysningen blir Krille liggende og se på Janne. ”För ung, för vacker, för långt härifrån.” (Pohl: 211) Dagen etterpå utforsker de området litt, og da de kommer tilbake er det politi og brannbiler på Flaten, en falleferdig trehytte har brent ned. Janne sier det er best å holde seg unna til de blir borte.

Janne skal til å fortelle Den Store Jævlige Hemmeligheten, men kommer ikke så langt. Janne gir Krille et armbånd med J på, og har til seg selv et der det står K. Janne leser opp et

dikt, med verset: ”Då livet står på spell, ska du släppa amuletten. Den söker då upp mig, och jag kommer.” (Pohl: 227) När politiet i ettertid da viser fram Jannes armbånd til Krille, skjønner Krille at noe er virkelig galt.

Janne dukker opp for siste gang. Han er urolig og sier til Krille ”snabbt och lågt: Det är meningen att vi ska till kojan igjen. Men...” (Pohl: 239) Han ber Krille om tilgivelse for hele seg, hva han enn gjør, og så denger han Krille rett i bakken. Så forsvinner han, og bare noen dager etter kommer politiet og spør Krille og guttene om de har sett Janne.

Krille kjører med politiet til Bjurholmsplan og sykkelverkstedet, der de fant sykkel, buksene, skoene og armbåndet. Naboen har sett to menn slepe et barn med seg og hive det i en bil. De kjører ut mot Flaten på Krilles oppfordring. Der viser han vei til hytta, men blir ført tilbake når de skjønner at noe er forferdelig galt der. Krille ser noe han ikke skulle sett i restene av den nesten revne hytta. Ambulanser og politibiler, kaos. Politiet sier at det kommer til å stå mye i avisene, men det trenger ikke Krille lese. Han som kjente Janne.

Janne var miss Juvenile, en jente stoppet i utviklingen til kvinne og dressert av sirkusdirektøren som også var Krilles lærer Mr. G. G. Til slutt var det noen som visste for mye, og Janne blir drept. Uten at verken Krille eller leseren får svar på alle sine spørsmål om Jannes mystiske bakgrunn.

Det fremmede barnet i *Janne, min vän* – noen tematiske linjer

Når boka begynner er Krille bare et barn på elleve år. Han har akkurat begynt på Södra Latin, og det kommer etter hvert fram at han sliter med å dele seg selv mellom den gode gamle gjengen, og den Krille han er med dem, og den nye klassen han har begynt i, der han heter Nordberg og der det forventes helt andre ting av ham. ”I och med att jag kommit in i Södra Latin hade det blivit en sorts luka mellan mig och grabbarna(...) Skolgården, okay, men gatorna var inte mine längre.” (Pohl: 38)

Han påpeker selv at hans store konflikt var at ”Hela läsåret var jag rep i dragkampen mellan gänget och plugget.” (Pohl: 70) I tillegg kommer Janne og legger beslag på store deler av oppmerksomheten hans. Janne trikser og fikser seg inn i gjengen, og det blir snart tydelig at han er Krilles venn. Første gang Krilles særstilling hos Janne blir antydning er før den store trappescenen der Janne sykler ned. Før han setter i gang mekker han på sykkel, og ”efter avslutad ceremoni rakte han pumpen till mig. Mig!” (Pohl: 26) Senere blir Jannes stunt viden berømt, og deres vennskap kommer tydelig fram når ”alla, alla inntresserade, visste att jag, Krister Nordberg, (...) hade en rödhårig polare från någonstans utifrån, som var en jävel på

trappacing.” (Pohl: 36) Vennskapet fra Krilles side blir for alvor slått fast under neste store stunt, der Janne må bevise at han kan balansere på rekkverket over en bro. Krille tenker at de er venner, venner på liv og død, og at hvis Janne faller så eksisterer heller ikke han, ”för när Janne faller så faller också jag.” (Pohl: 60)

Det som gjør at denne boka skiller seg ut fra andre innen motivtradisjonen er at problemet i stor grad ikke ligger hos hovedpersonen Krille, men at Janne er den som virkelig har problemer. Allikevel ser vi også her at det er hovedpersonen som utvikler seg i løpet av boka, mens det fremmede barnet Janne er en mer konstant størrelse som aldri finner løsningen på sitt problem.

Det intense, svært nære vennskapet mellom hovedpersonen og det fremmede barnet er også nytt, og fører til en del nye problemstillinger. Selv om Janne riktignok dukker opp midt i Krilles overgang fra barn til ungdom og voksen, så er han ikke egentlig noen gang en mulig løsning på Krilles problemstilling, snarere tvert i mot, han gir ham enda flere å dras mellom. Krille blir riktignok mer voksen etter vennskapet med Janne, men jeg vil på ingen måte si at det løser noen problemer at Krille blir bråvoksen på denne brutale måten. Som jeg nevnte i forbindelse med *Dagen som forsvant* går utviklingen av motivtradisjonen delvis ut på at konflikten og problematikken rundt det å bli voksen i like stor grad blir knyttet til det fremmede barnet som til hovedpersonen. I *Janne, min vän* er det ikke bare det at Janne ikke vil bli voksen, for det kjenner vi allerede til fra både Peter Pan og fra Pippi som Janne flere ganger blir sammenlignet med. Det er også hos Janne alle de andre problemene ligger, Krille lever egentlig et godt og beskyttet liv i sitt småborgelige hjem blant arbeiderklasse-kamerater og akademiker-klassekamerater.

Det blir tydelig at i romanen ligger det å bli voksen nært knyttet til vennskapet med Janne. Krille har bursdag, og ”tolv år är magiska strecket, det vet vi alla. Barndomen slutar där, de vuxna får säga vad de vill.” (Pohl: 87) Like før han forteller om bursdagen så undrer Krille seg på om han burde ha skjønt noe tidligere. Det falt ham ikke inn at det var noe merkelig med Janne, det er jo først i ettertid at han merker hvor blind han har vært. Mens Janne fornektet sin alder og nekter å feire bursdager, så er Krille glad for å bli eldre. ”Ett steg närmare människovärde. Ett steg närmare den dag, då inte varenda vuxen kan hugga en och berätta om sin uppfattning om hur sådana som jag bör uppträda.” (Pohl: 87) Dette symboliserer også de to unges motsatte oppfatninger av å være ung og å være voksen. Mens Krille er en helt vanlig gutt som bare gleder seg til å bli større og få mer frihet og selvbestemmelse, har Janne aldri fått være barn, så han lengter etter den omsorgen, tryggheten

og alt det andre for ham ukjente som følger med en "normal" barndom. Krille sammenligner Janne med Pippi, men barnebokfiguren har Janne aldri hørt om. Han synes det er merkelig at Krille kan hisse seg sånn opp over en barnebok, samtidig som han maser om at han gleder seg til å bli stor. Krille svarer at "Man ska hålla barnet levande innom sig, fast man åldras." (Pohl: 88) Og det er nettopp den moralen man finner igjen i bøker om det fremmede barnet. Men for Janne blir det vanskelig å beholde barnet inni seg, når han aldri har fått lov til å være barn.

Utviklingen hos Krille går ut på at han blir brått kastet ut i voksenlivet i det han akkurat for sent finner ut at Janne egentlig er miss Juvenile. Han prøver gjennom hele boka å finne ut mer om Janne, men han får egentlig bare flere spørsmål enn svar. Problemet til Krille er i store deler av boka at han savner Janne. Det fremmede barnet utgjør dermed like mye opprinnelsen til problemet som løsningen på det. Janne er Krilles første store, nesten ekstreme forelskelse, uten at Krille helt fatter det selv, fordi han gjennom hele boka tror at Janne er en gutt, og bare en kompis. En "dödspolare".

Det er altså ikke hos Krille, men hos Janne problemene ligger. Og det ender ikke med noen løsning, men i en katastrofe. Krille må leve videre med tanken på at han kanskje kunne ha reddet Janne, hvis han bare hadde visst, hvis han bare hadde skjönt hva det var Janne måtte gjennomgå. Det er et par situasjoner der Janne skal til å betro seg, men Krille takler det ikke. Den siste, og mest konkrete er når de to er ute på Flaten og Janne spør om Krille kan holde på en hemmelighet. "En Riktig Jävla Hemlighet" (Pohl: 222) Men det er vanskelig for Janne å sette ord på det han skal si, og hans frykt smitter over på Krille som "sprängdes och skrek att jag dör! Jag dör som du håller på!" (Pohl: 223) Så altfor sent går det opp for Krille at han ikke har skjönt noe som helst. "Herregud, vad han måtte bära på! Jag visste och jag kände och jag förstod att jag aldri skulle fatta. Jag skulle aldrig, aldrig fatta!" (Pohl: 234) Overgangen fra et uvitende liv til et liv der han finner ut mer og mer om Janne er vanskelig, og blir ikke enklere av at Janne kommer og slår ham ned siste gang de møtes. "Jävla torrt sätt att leva, var det första du sa, Janne. (...) Hade jag bare lärt mig konsten att leva på riktigt, som visst alla andra kan, konsten att lyssna och se, så hade jag väl förstått detta som var du mycket tidigare" (Pohl: 242) Det er på slutten av boka den brå overgangen til voksen skjer. "Men förstod du inte att jag var ett barn, Janne. Jag var ett barn tills för en timme sedan. Jag kunde inte se och lyssna. (...) Ett barn var jag, och anade inte ens att det fanns något att se." (Pohl: 255) Det er dette som er forklaringen på hvorfor det hele endte med tragedie. En gresk tragedie, der vonde ting skjer med gode mennesker. Den eneste som kanskje kunne ha reddet Janne var for ung til å forstå, med øyne ikke enda utviklet til å se.

Allikevel prøver Janne å beskytte Krille mot sin egen skumle ukjente verden, det er derfor han ikke kan fortelle. Han slår ham til og med i bakken til Krilles egen beskyttelse, fordi han vet han er under oppsikt av Mr. G. G. Hele turen ut til Flaten er i store drag også for at Krille skal ha det hyggelig, og Krille får assosiasjoner til farens innrømmelse om at han bare ble med sønnen på sirkus for at Krille skulle ha det gøy. Konflikten mellom falsk uskyld og brutal virkelighet kjøres opp i en spiss, og eksploderer. Det går smertefullt opp for Krille at han har vært et beskyttet uforstående og naivt barn, som nå får se og må se, verden som den egentlig er. Dyrkingen av barndommen som et beskyttet reservat har ført til at Krille ikke er i stand i til å se hva som foregår, før det er for sent. Hans barndom er over.

Idyllfobi

Janne min vän handler om misbruk av barn og markerer overgangen til den individualistiske og pessimistiske ungdomslitteraturen som preger 80- og aller mest 90-tallet. Idyllfobi er den merkelappen som svensk kritikk har satt på 90-tallets ungdomsbøker i Skandinavia.

Forfatterne blir mer og mer forsiktig med å gi raske løsninger på problemene som de unge står overfor. De fleste tabuer blir tatt opp som mord, selvmord, vold, anoreksi og misbruk. Alt kan se idyllisk ut på avstand, men hvis man tar realiteten nærmere i øyesyn slik idyllfobien gjør så blir det verre. Janne har frihet, sykkelkunnskaper og selvtillit som Krille ønsker seg. Janne selv lengter sårt etter den tryggheten i Krilles situasjon som Krille selv synes er kjedelig. Mange ting vil på denne måten framstå som luksusproblem. Er den evige jakten på barndom et luksusproblem? I dag er den kanskje det. Dette vil jeg komme tilbake til i de neste kapitlene.

Det fremmede barnet i *Janne, min vän*

Det er allerede skrevet om Janne som fremmed barn, blant annet i Harald Bache-Wiigs artikkel "Det fremmede barnet. En aktuell barndomshistorie?". Bettina Kümmerling-Meibauer har også skrevet om temaet i sin artikkel "Det främmande barnet: en intertextuell analys av Peter Pohls *Janne min vän*" hvor hun fokuserer mest på det androgyne trekket hos Janne. Hun påpeker androgyniteten hos det fremmede barnet og ser på Janne i et perspektiv av gender studies, hun sammenligner i stor grad Janne med Pippi, av naturlige årsaker. Denne sammenligningen blir også gjort av hovedpersonen i boka, Krille, ved første øyekast på Janne. Biologisk er Janne jente, men har skapt seg en identitet som gutt, og det er slik han framstår i

boka.²⁷ Først helt på slutten skjønner Krille at Janne er miss Juvenile fra det omreisende sirkuset, og at det var derfor Janne var borte hele sirkussesongen.

Janne er et barn av sin tid, og Peter Pohl var tidlig ute med idyllfobien. Tanken på fremmede barn var nok generelt ikke helt fremmed i idyllfobien. Denne skrivemåten tar opp vanskelige tema som for eksempel her i *Janne, min vän* med barnemishandling, utnyttelse av barn i sirkusindustrien, og det hentydes også til annen misbruk av Janne. Som et produkt av den idyllfobiske tankegangen ender ikke boka godt. Janne dør, og Krille blir stående alene med tvilen.

I virkeligheten er ”han” en hun, en ung dame stanset i veksten av beinhard drill som sirkusbarn, et altfor tidlig voksengjort barn som ønsker å ta tilbake en frastjålet barndom i selskap med Krille. [...] I boka blir hun både sinnbilde på drømmen om eviggjort barndom, og engelen som ugjenkallelig driver Krille ut av barndommens uskyld og uvitenhet. (Bache-Wiig: 103)

Det Bache-Wiig påpeker her er nettopp alt det som gjør Janne til selve personifiseringen av ”det fremmede barnet”. Da jeg lagde en liste over forskjellige kjennetegn de ulike fremmede barna har som gjør dem til en del av motivtradisjonen, var det påfallende at Janne var den med aller flest kjennetegn av dem alle. Til og med flere enn Det fremmede barn fra eventyret, da Janne i tillegg har akrobatikken, det at han ikke vil bli voksen og at han selv ikke har fått oppleve barndommen. Som en videreutvikling av figuren i eventyret av Hoffmann ble dette også en form for mal for de nyere versjonene av det fremmede barnet.

Maria Nikolajeva har skrevet en artikkel om *Janne, min vän* kalt ”Janne, min vän – en väg utan återvändo” i *Forankring og fornying* der hun gjør en lesning av boka som ikke er selvsagt for en roman med realistiske fortegn, hun vil se på den som en ”mytisk skildring, en berättelse om en övergångsrit från barndomens idyll till vuxenlivets allvar.” (Nikolajeva: 156) Hun gjør en interessant sammenligning mellom Janne og Pippi, og påpeker at Janne framstår på to ulike måter avhengig av om man leser romanen som realistisk eller som en fantasifortelling om det fremmede barnet. I en realistisk lesning blir det naturlig at Janne kan alt om klovner, og at han har lært seg om kroppens svake punkter, i kraft av hans sirkusoppdragelse. Men hvis man ser ham som fremmed barn, ”en mytisk varelse som kommer från ingenstans och tillhör en annan verklighet, då är det inte heller så konstig att han inte känner till verklighetens alla detaljer.” (Nikolajeva: 158)

Helt til slutt skriver hun:

²⁷ Jeg velger av denne grunn å omtale Janne som *han*, selv om Janne av kritikere og teoretikere ofte omtales som hun.

Krille har kommet till insiskt om tidens irreversibilitet, oåterkallelighet. Med andra ord har hans barndomstid, den mytiska, cykliska tiden, förvandlats till vuxenlivets lineära tid, en tid som har en början och ett slut, som går från födelsen genom den plågsamma uppvæksten, åldrandet och fram till döden. Den mystiska Janne har varit den katalysator som satt igång denna mognadsprosess. (Nikolajeva: 168)

De voksne i *Janne, min vän*

Det jeg fant aller mest interessant i boka som en del av motivtradisjonen er de påfallende likhetene mellom den onde voksne karakteren i *Det fremmede barn* og i *Janne, min vän*. I *Det fremmede barn* forteller Det fremmede barn om "den slemme onde minister ved fedronningens hof" (Hoffmann: 39) Ministeren har sneket seg inn ved hoffet, men viser seg å være "den mørke og vrantne gnomkonge Pepser" (Hoffmann: 42). Pepser er Det fremmede Barns fiende, som vil skade barnet hvis det beveger seg utenfor dronningmorens land. Søsknene Felix og Kristine blir så utsatt for sin nye lærer som onkelen har sendt dem, magister Blæk. Læreren holder barna inne, og de mistrives i sin nye situasjon, de vil ut og leke i naturen. Til slutt får de ved hjelp av foreldrene overtalt magister Blæk til å bli med ut i skogen. Skogsturen blir lite hyggelig, det blir fullstendig kollisjon mellom naturen og magisteren som representant for fornuft og sivilisasjon. Magister Blæk viser seg å være den onde gnomkongen Pepser i forkledning, han er egentlig en flue og forfølger Det fremmede Barnet.

Likhetene mellom dobbeltrollen magister Blæk/gnomkongen Pepser i eventyret og Mr. G. G./sirkusdirektøren er mange. Den onde fienden er lærer for søsknene og for Krille i den ene rollen, og samtidig "fangevokter" for det fremmede barnet og Janne i den andre rollen. Det er her utdrivelseshistorien kommer inn. Det er disse lærerne som med moderne, pedagogisk fornuft vil danne og utdanne barna, gjøre dem til voksne og drive dem ut av barndommen. I begge disse historiene er læreren en negativ karakter, forskjellen er at Krille egentlig ønsker og prøver å bli voksen, mens de to søsknene bare vil løpe rundt i skogen og være barn lenge enda. Nå er nok Krille noe eldre enn disse to, det har en del å si. Men også Krille rives litt mellom voksenverdenen han skal forberedes til og barneverdenen han lever i sammen med guttegjengen. Midt i dette skillet mellom barn og voksen dukker Janne opp, og han har samtidig et behov for å oppleve den barndommen Krille ønsker seg ut av. Janne har

blitt frarøvet sin barndom av sirkusdirektør G. G.. Janne er forlengst utdrevet fra barndommen sin, men søker seg tilbake.

På samme måte som gnomkongen Pepser har makt over Det fremmede barn og gjør at dette må holde seg hjemme og være forsiktig med å ferdes ute, ser vi at sirkusdirektør G. G. har makt over Janne og gjør at han må dra til sin "verden", sirkuset, og bli der under sirkussesongen. Janne kan heller ikke ferdes helt fritt og må være forsiktig i sitt vennskap med Krille.

Den siste gangen Felix og Kristine ser det fremmede barnet får de høre at "I vil aldrig se mig igen – lev vel! Lev vel! - gnomen Pepser har jer i sin magt, stakkels børn, lev vel – lev vel!" (Hoffmann: 50) Mr. G. G har i sin kraft av lærer et tak på Krille, og det kommer fram mot slutten at Krilles forhold til Janne er delvis skyld i Jannes død. Mens det fremmede barnet kom seg vel hjem og levde lykkelig alle sine dager på beste eventyrvis, ender Jannes historie med en tragisk slutt.

Boka som kommentar til motivtradisjonen – en oppsummering

Janne er et fremmed barn. Både i Bache-Wiigs og i Kümmerling-Meibauers artikkel blir det vist at likhetene mellom det fremmede barnet og Janne er mange. I min oversikt er Janne den som har flest av alle kjennetengene på det fremmede barnet: Vanskelig å plassere med tanke på kjønn og alder, kontakt med naturen og dyrene, dukker plutselig opp, har akrobatiske evner, men er samtidig sårbar i sitt eget tap av barndom. Janne følger linjene fra Goethes Mignon i *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795) og Silas med sin sirkusbakgrunn, akrobatiske evner og frastjålet barndom. Janne er et vidunder på sykkelen, men forkrøplet av misbruk, knallhard trening har bremsset utviklingen fra barn til kvinne.

Janne som fremmed barn tar motivet et skritt videre fordi den kombinerer realitetsperspektivet fra idyllfobien med det fremmede barnets bakgrunn. Ikke bare er Janne foreldreløs og dukker plutselig opp, men vi får etter hvert vite mer om bakgrunnen. Utviklingen fra de eldre fremmede barna til disse på 80- og 90-tallet går ut på at vi etter hvert får avslørt mer om hvor barna kommer fra. Det er ikke lenger et ukjent utopisk barndomsparadis, det er noe langt mer konkret, og ikke nødvendigvis hyggelig sted. I stor grad gjelder det også Silas, men der får vi ikke et like ille inntrykk som av Jannes helvete. Dette stemmer godt med *Dagen som forsvant* også, da vi der får inntrykk av at den verden Peter Pan lever i kanskje ikke er fullt så paradisisk som det opprinnelige Neverland. I Disney-versjonen og i *Peter Pan og Wendy* blir det til slutt konstatert at barna har det bedre hjemme

hos mødrene. Alle hører hjemme hver hos seg. De vanlige har det til syvende og sist best hos sine foreldre i den vanlige verden, det er felles for alle, mens det varierer litt hvor det fremmede barnet egentlig hører hjemme. Iallfall er Janne et gjennombrudd når det gjelder kunnskap om den onde verden som kan gjemme seg bak de blå bergene.

Janne, min vän er en reaksjon på det fremmede barnet, men allikevel den som har den sterkeste tilknytningen til *Det fremmede barn* på grunn av rollen til den onde voksenfiguren, og den dobbeltrollen som blir brukt i begge tilfellene. En annen ting er mottagelsen, og måten forfatterne forholder seg til samtidens skolesystem. Eventyret fra 1817 kan leses som et innlegg i den pedagogiske debatten. Det var romantikkens opposisjon mot opplysningspedagogikken gjennom det at gnomkongen opptrer som informant. Dette går igjen i *Janne, min vän*. Peter Pohl er også kjent for å være kritisk til skolesystemet, han viser iallfall begrenset begeistring for Södra Latin, og i flere av hans bøker blir det strenge systemet regelrett slaktet. Eksempler på dette ser vi i *Vi kallar honom Anna* (1987).

Historien om Krille er historien om overgangen fra barn til voksen, og den vanskelige ungdomstiden som ligger i mellom. I tillegg symboliserer Janne på mer enn en måte en tappt barndom, samtidig som han lærer Krille mye om livet og verden. Den ultimate overgangen fra Krilles barndom skjer i det øyeblikk Janne dør i en tragisk slutt, og Krille må fortsette livet som voksen uten Janne.

Mens Landet bak de blå bergene og Neverland er fristeder, et vakkert og godt sted å dra til, riktignok alltid med noe innslag av ondskap også der, er Jannes sirkusverden udelt ond for Janne. Vi får vite veldig lite konkret om hva Janne egentlig har opplevd, men han bærer tydelig preg av misbruk og mishandling. Peter Pohl skrev idyllfobi, som tok et oppgjør med idyllen i barnebøkene og bar preg av samtidens elendighet. Dette fører til at selv om *Janne, min vän* har mange likheter med det fremmede barnet så gir Janne et helt annet uttrykk enn fromheten hos *Det fremmede barn*. Jeg må si meg enig i Kümmerling-Meibauers avsluttende poeng i artikkelen om det fremmede barnet i *Janne, min vän*; "Pohls ungdomsroman är ett bra exempel på hur en författare inte enbart lånar utan tillämpar lånet på ett fyndigt sätt, dessutom uppenbarligen med både distans och kritik." (Kümmerling-Meibauer: 16)

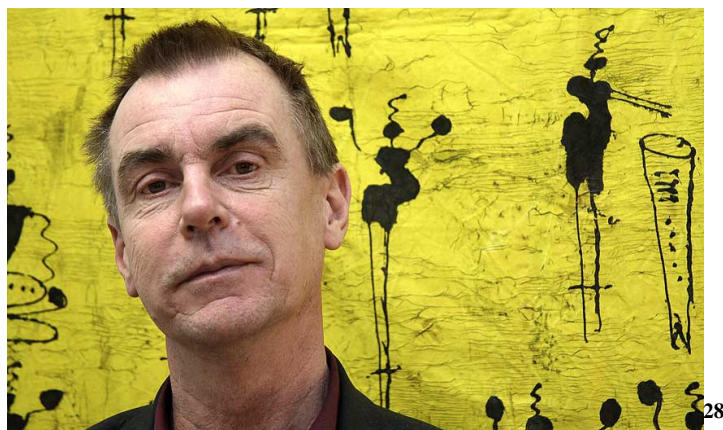
Pohls *Janne, min vän* er en nymotens variasjon over et nesten hundre år gammelt motiv, men han tilfører helt nye dimensjoner ved å trekke inn idyllfobiens problemstillinger som misbruk og vold i tillegg til barndomsproblematikken.

7. *Anarkai*

«Som med vissa böcker. Som att läsa en bok och plötsligt hitta en tanke, en fundering man trodde man var ensam om i hela världen. Känna igen sej. Känna nånting av sitt innersta och djupaste. Känslan av att vi kanske ändå, innerst inne, är lika. Bättre än så blir aldrig böcker.» (Nilsson: 87)

11 år etter at Peter Pohl ga ut *Janne, min vän* kom Per Nilsson med *Anarkai* i 1996. Med denne boka ser vi nok en gang at motivtradisjonen tar en ny vending, men også Per Nilsson skriver innenfor idyllfobien. I *Anarkai* møter vi den unge gutten Johan. Han sitter i rullestol, og lever et ganske isolert liv foran pcen. Plutselig en dag kommer Anarkai til byen og får stor betydning for Johans ferd mot det å bli voksen. Boka tar opp temaer som hvordan det er å være annerledes, og hvordan man kan lære seg å takle dette. Det er en utviklingsroman som så mange andre ungdomsromaner, og det handler om å bli voksen.

Per Nilsson



Den svenske forfatteren Per Nilsson debuterte i 1986 med *Mellan vakna och somna* og har senere gitt ut over 20 barne- og ungdomsbøker. Hans bøker er stadig populære og aktuelle, og de har blitt oversatt til flere språk. Per Nilsson har vunnet mange priser for sine barne- og ungdomsbøker, blant annet Nils Holgersson-plaketten i 1997 for *Anarkai*.

Nilssons mest kjente og leste bok er *Hjärtans Fröjd* fra 1992, og en annen populær som er forfatterens egen favoritt er *Korpens sång* fra 1994. Særlig den siste har blitt mye brukt som eksempel på idyllfobien, men også på det særegne ved Per Nilssons forfatterskap, en doktrine i nyere barne- og ungdomslitteratur; at man ikke skal ta livsmotet fra ungdommen.

²⁸ Bildet er hentet fra <http://www.dagbladet.no/kultur/2007/03/14/495008.html> 15.04.08

Så lenge det er håp klarer man alt. I idyllfobien ble dette viktig, fordi man tok opp så mange vanskelige og tunge, men samtidig nødvendige tema.

Anarkai – handlingssammendrag

Johan er en ensom gutt, helt til Kai og Gro kommer inn i livet hans en varm augustdag. Kai kaller seg for Anarkai, han holder forestilling på en fortauscafé der han gjøgler og sjonglerer mens han forkynner sitt budskap: ”Gör vad du vill så lenge du inte skadar någon annan.” (Nilsson: 14) Gro kommer og setter seg ved bordet til Johan under forestillinga og for Johan er det forelskelse ved første blick. I løpet av noen uker mot slutten av sommerferien blir de tre ulike ungdommene gode venner, og særlig for den ensomme Johan kommer dette til å bety noe helt spesielt. Boka er delt inn i 8 kapitler med underkapittel. Hvert kapittel begynner med et innblikk i hva som skjer i nåtiden, han ruller avsted på det leseren lenge går ut fra er en sykkel, før resten av kapitlet er retrospektivt. Hvert kapittel er en sluttet sirkel, med sammenheng mellom det som skjer i nåtid og det han forteller om i fortiden.

Johan sitter alene ved en fortauscafé i byen når Anarkai plutselig dukker opp med sin profesjonelle gjøgleforestilling og sine sterke, anarkistiske tanker og meninger; du er fri og kan gjøre hva du vil bare du ikke skader andre mennesker. Samtidig kommer Gro, som er sommervikar i en kiosk ved campingplassen. Begge er ganske forskjellige fra Johans klassekamerater, og de tre blir venner. Johan er sjalu fordi han tror Gro foretrekker Anarkai. Anarkai på sin side driver det for langt i sine demonstrasjoner og meningsytringer, og til slutt forsvinner han.

Etter noen misforståelser blir Gro og Johan sammen, men den overbeskyttende moren ødelegger for Johan. Sommerferien tar slutt og Gro reiser også. Noen måneder ut på høsten drar Johan for å finne både Anarkai og Gro igjen. Allerede i første kapittel får vi vite at Johan ikke liker den litt overlegne sossen Andreas Lindkvist som han har gått i klasse med i alle år. Dette er et helt tydelig frampek til det som blir avslørt helt til slutt, at Anarkai egentlig ikke er Anarkai, men en helt annen. Etter sommerferien tar Johan kontakt med tysklæreren sin, fordi han visste at Anarkai overnattet hos henne. Hun kjenner ingen kai, men skjønner at Johan snakker om nevøen Andreas som bodde hos henne en stund i sommer. Johan tror at det er hun som tar feil. Anarkai kan vel ikke være Andreas?

Han tar taxi til nabobyen der denne Andreas bor i følge tysklæreren. Men det viser seg å være et rikmannsstrøk, adressen er til den aller største villaen. Johan føler seg enda sikrere på at dette må være en misforståelse, helt til han ser Anarkai komme gående. Men det er ikke

Anarkai med alle fargene og gjøglingen, han ser ut som en modell i en katalog for merkeklær. ”Han såg ut som en vem som helst.” (Nilsson: 171) Anarkai sier at han egentlig heter Andreas Stegemyr. Når Johan spør etter Kai bare ler Andreas og sier at Anarkai fantes i sommerferien. Men det var ikke noe lureri, sier han, man spiller alltid ulike roller.

Da Johan kommer hjem igjen finner han ut at moren har gjemt alle brevene som Gro har sendt ham i løpet av de siste ukene. Johan finner ut at han nå står foran et viktig valg. Han bestemmer seg for å trosse moren og drar for og besøker Gro på folkehøgskolen hun bor på.

”Och hon går och jag följer henne. Vi går tillsammans. Inne hos Gro ska hjulen stanna.” (Nilsson: 184)

Det fremmede barnet i *Anarkai* – noen tematiske linjer

Tematikken i boka går ut på å føle seg annerledes, og hvordan man kan takle dette. Samtidig er det helt klart også en utviklingshistorie, vi møter Johan akkurat i den vanskelige brytningstiden mellom barn og voksen. Ikke bare er han annerledes fordi han sitter i rullestol, men han må selv ta noen vanskelige valg, blant annet om å trosse den velmenende moren, for å finne ut hvordan han kan fungere i et samfunn som i stor grad krever at man skal gli inn i en homogen folkemasse.

Anarkai/Kai/Andreas²⁹ spiller en stor, men tvetydig rolle i Johans utvikling fra avhengig barn til en mer selvstendig ungdom på vei til å bli voksen. Anarkai er først og fremst katalysator for handlingen i boka, men han er også katalysator for Johans utvikling. ”Det var han som satte i gang allting. Det var han som fick saker att hända.” (Nilsson: 10) Før Anarkai kommer er Johan vant til å tilbringe mye tid alene foran pc’en. Hvis han drar ut er det alene, eller kanskje for å bade sammen med moren. Det virker ikke som om han nødvendigvis blir mislikt eller holdt utenfor felleskapet med vilje, det virker mer som om klassekameratene rett og slett ikke helt vet hvordan de skal oppføre seg mot Johan. ”Annars är jag en sånn som äter skratt. En som får skratten til att tystna.” (Nilsson: 21) Som så mange andre med handicap, eller andre synlige avvik som skiller seg ut fra mengden, sliter Johan med at andre rundt ham ikke vet hvordan de skal forholde seg til det. De velger å trekke seg unna i stedet for å prøve å bli kjent med ham. Det er på dette punktet Anarkai og Gro skiller seg ut, at de ikke behandler ham annerledes bare fordi han sitter i rullestol. Dette har sammenheng med forfatterens valg

²⁹ Selv om han spiller mange roller i løpet av boka, velger jeg å kalle ham Anarkai, siden det er slik vi møter ham, og det er i den rollen han får størst betydning for Johan. Som han selv sier: ”Jag heter Kai, men jag är Anarkai.” (Nilsson: 20)

av synsvinkel og fortellermåte. Fordi vi ser alt fra Johans synsvinkel, og bare får se andres reaksjoner på ham, skjønner vi ikke før halvveis i boka at han sitter i rullestol.

Oppbygginga av romanen er ganske lik den i *Janne, min vän*, med den stadige og effektfulle vekslingen mellom retrospektiv og nåtidig fortelling. Det er hele tiden sammenheng mellom det som blir fortalt i nåtid og det som blir gjenfortalt fra fortiden. Johan henvender seg i tankene til en av de andre, og så får vi vite mer om denne i kapittelet som følger.

Johan er en overbeskyttet og ensom gutt, som ikke har så mange andre å være sammen med enn moren. Anarkai kommer og bringer eventyret og fargene inn i Johans grå og tydeligvis ganske begivenhetsløse hverdag. Anarkai lærer ham å trosse samfunnets konforme regler og væremåter. For Anarkai kan det godt bety å bryte loven for å få fram sitt budskap, som når han sprayer ned parabolantenner, biler og banker, stjeler mat på ICA, men det Johan lærer av ham er at han må bryte samfunnets uskrevede regler om at man skal være normal ”som alle andre” for å få være med i fellesskapet. Som Ulla Forsén skriver i en artikkel om Per Nilsson: ”När Anarkai visar sig bara vara en roll – och pojken bakom rollen en svikare – har Johan upptäckt sina egna drivkrafter. Han förmår att aktivt välja sin väg till ett rikare liv.” (Forsén: 93) Han må overskride grensene før han kan klare å leve innenfor dem, teste ut grensen i typisk ungdomsopprørstil.

Sampillet mellom hovedpersonen og det fremmede barnet i *Anarkai* skiller seg ut fra de andre bøkene først helt mot slutten fordi det da går opp for Johan at Anarkai slett ikke er den han trodde. Det går opp for leseren at Anarkai ikke egentlig er et fremmed barn, det er bare en av hans roller. Et frampek til denne oppdagelsen finnes faktisk i Johans aller første møte med Anarkai der Gro spør om han virkelig har så hvitt hår? ”Nej, det är bara på låtsas, skrattade Kai. Alt är bara bluff och tricks. Alt är bara sken och villa. ” (Nilsson: 21)

Johans problem går ut på at han er overbeskyttet av moren, og at han ikke har fått lov til å utvikle seg helt naturlig, fordi moren er så bekymret. Johan er her utsatt for grenseløs omsorg, så mye at det frarøver ham alle muligheter for følelse av frihet. Anarkai kommer og viser ham hvordan det kan føles å være fri. Men gjennom å bli kjent med Anarkai kommer også opplevelsen av at ubetinget frihet og fritagelse av ansvarsfølelse ikke nødvendigvis er løsningen. Som Willem i *Dagen som forsvant* søker omsorg og nærhet fordi han har savnet det hos moren, på motsatt måte søker Johan seg bort fra moren og til et liv i frihet og selvstendighet. Forestillingen om grenseløs frihet er like infantil som savnet etter grenseløs omsorg. Slutten på boka åpner for både å være noe for seg selv og noe for andre, på samme måte som i *Dagen som forsvant*.

Når det gjelder oppbygginga av romanen er det også likhetstrekk mellom disse to bøkene. Mens *Dagen som forsvant* har en slags hjemme-borte-hjemme-struktur til tross for at den begynner in medias res, er *Janne, min vän* en reise fra en begynnende uro og usikkerhet til det rene kaos og helvete for Krille. I *Anarkai* er vi tilbake i en mer standard oppbygging, hjemme-borte-hjemme. Johan kjeder seg og føler seg nok noe fanget av morens omsorg, men i løpet av boka legger han ut på reise både mentalt og i mer bokstavelig forstand. På slutten har han fortsatt ikke kommet hjem, boka slutter med besøket hos Gro, men man kan på mange måter se på dette som et nytt "hjem", og at han har funnet den roen han hele tiden har søkt etter.

Det er mulig å diskutere hvorvidt *Anarkai* er et fremmed barn, men det gjelder for mange av bøkene. Det at han er vanskelig å plassere er et typisk tegn på at han er med på å ta motivet et skritt videre. I enda større grad enn *Janne, min vän* mener jeg denne boka er ikke bare et eksempel på tradisjonen, men også er kritikk av den. Som de andre er *Anarkai* et barn av sin tid. De høyst reelle problemene til Janne er byttet ut med *Anarkais* fritidsproblemer, han kjeder seg og rømmer fra en altfor trygg hverdag. Også her får vi vite mer om det fremmede barnets bakgrunn, og landet bak de blå bergene er en svær luksusvilla og noe helt annet enn det han først utgir det for å være. Dette gjelder også Janne, men på en helt annen måte. Janne er et barn som har blitt misbrukt som fortvilt forsøker å få en smakebit av hvordan livet kunne vært som normalt barn. *Anarkai* derimot, har levd helt normalt og søker spenning i en helt annerledes hverdag der han selv setter premissene. Her ser jeg klare sammenhenger til Per Nilssons siste bok *Svenne* fra 2006, der politikkproblematikken blir tatt mye lenger, for ikke å si helt ut. Per Nilssons styrke mener jeg er nettopp det at han klarer det kunststykket å skrive om politikk uten å forkynne. Men det vil ikke si at han lar leseren være passiv, han tvinger fram en egen tankegang. Leseren må selv tenke seg om, sette seg inn i sakene og personene og ta et eget standpunkt. Det som også er interessant er at selveste agitatoren i *Svenne* viser trekk fra det fremmede barnet der han dukker opp fra ingenting med ubestemmelig alder og helt klart går for å være klok og allvitende, han har den evnen til å få folk til å tenke selv. Men det er kanskje helst for å få folk til å tro at de tenker selv, mens de egentlig begynner å tenke det han vil at de skal tenke.

Det som er interessant med denne boka i forhold til motivtradisjonen er forbindelsen mellom anarki og det å aldri bli voksen. Peter Pan forkynner også på sin egen måte anarki, og Silas følger bare lover og regler når det passer ham, om noensinne. Alle de fremmede barna kjemper mot overmakten på sine måter, det er alltid en kamp mot autoriteter, helt siden det opprinnelige eventyret. Det at Per Nilsson tar opp anarki i denne boka er i aller høyeste grad

aktuelt for motivet. Momo gjør opprør mot de grå mennene, og det lykelige livet i den lille forstaden hun dukker opp i, må nesten kunne sies å ligne et fungerende anarki, eller et kommunistisk samfunn. Ungdom er opptatt av identitet, av å finne sin egen og å forstå andre. En viktig del av hver generasjons ungdomsopprør er opprør mot autoriteter, mot foreldre, lærere og andre som forteller dem hvem de skal være, hva de skal gjøre og hva som er rett og galt. Ungdom vil helst finne ut av dette selv, og den motstanden mot autoriteter gjør at anarkisme er en overbevisning noen unge omfavner.

Er *Anarkai* en reaksjon på *Janne, min vän*?

Mens Janne viste seg å være en jente, drillet til sirkusartist og frarøvet barndom, viser Kai seg å gå motsatt vei. Leseren tror fra begynnelsen av boka at han er hjemløs og uten omsorg, fri for penger, hus under hver busk, men det viser seg at han har levd i sus og dus i nabobyens beste villastrøk.

Det fremmede barnet er ofte en katalysator i bøkene i denne motivtradisjonen. De setter i gang noe, eller de representerer redningen for de andre hovedpersonene. Anarkai viser seg å være en katalysator på mer enn en måte. Først dukker han opp og setter i gang noe hos Johan med sitt gjøgleri og gjennom vennskapet deres. Senere fører også sviket til vekst og modning hos Johan. For samtidig som han føler seg sveket føler han også endelig at han er Andreas overlegen. Det er da Johan må handle på egen hånd, ta egne avgjørelser. Dette er hans første oppdagelse på vei inn i voksenverdenen av at de voksne eller de som leder deg ikke alltid har rett. Kai har sviktet, men det har også moren. Moren til Johan, Lena, er overbeskyttende og det ødelegger for Johan. Det er moren som nekter ham frihet, det blir tydeliggjort i boka når hun banker på akkurat i det Johan og Gro skal ha sex. Moren stanser hans overgang fra barn til voksen, bokstavelig talt i det at hun avbryter hans første samleie. Oppbygging har vært mot dette som er bokas høydepunkt, men det kulminerer bokstavelig talt i et antiklimaks. Johans problem er at den overbeskyttende morens omsorg nærmest holder ham som fanget i barndommen. Hun vil ikke la ham vokse opp. Det kommer fram at hun har ofret alt for å ta vare på den handikappede sønnen. Egentlig får vi bare vite dette fra Johan, han tror at moren visste at han kom til å bli handikappet, men at hun allikevel tok valget om å beholde ham. "Hon har valt mej. (...) Lena har valt att låta mej födas" (Nilsson: 162) Hvis han da skulle forlate redet etter å ha lært å fly på egne vinger, vil hun bli stående igjen uten noe igjen for alle de årene hun har ofret seg selv for sønnen.

En likhet mellom Janne og Anarkai er klærne. Jannes klær blir nøye beskrevet opptil flere ganger gjennom boka, og da særlig ved fargene: Jannes tangerinos, som var tangerine-oransje, og genseren som han kalte Carmensita fordi den var karmosinrød. Når Anarkai dukker opp ved caféen der Johan sitter skiller han seg ut. Ikke bare fordi han er annerledes og alene, men også fordi ”Han skiljde seg med sina kläder: en tomatröd tröja och ett par säckiga byxor, lika intesivt gröna som bokskogen om våren.” (Nilsson: 12) Likheten er faktisk så detaljert som at både Janne og Anarkai har gensere som har farge som en frukt/grønnsak, og at buksa har en skrikende farge.

Interessant er det også at en karakter som heter Krille faktisk dukker opp i *Anarkai*. Det er litt påfallende at den ene som snakket til Johan het Krille. ”Han är snäll. (...) Krille pratade ofta med mej. (...) Enda felet med Krille var att han alltid var tillsammans med de värsta busarna.” (Nilsson: 107) Dette kan godt tenkes å være en av Nilssons mange hyllester til Pohls arbeid.

Et annet bindeledd til *Janne, min vän* som jeg fant ganske finurlig er at Krille lurte veldig på hvem Janne var og hvor han kom fra, og en av de mange mulighetene han tenkte på: ”Var det den stora hemlighet Janne gömde på: han var ett rikmansbarn, som klätt ut sig och undersökte folklivet.” (Pohl: 199) Det er litt underlig at Krille tenkte på dette, mens i *Anarkai* hvor det faktisk er akkurat det som er tilfellet, kommer det som et sjokk, også for leseren, når Johan finner det ut.

Boka som kommentar til motivet – en oppsummering

Anarkai er et fremmed barn, men i hvilken retning svinger motivtradisjonen med denne boka? På hvilken måte kommenterer den motivet? Anarkai viser seg til slutt å være en sossegutt og ikke et fremmed barn når alt kommer til alt.³⁰ Dette kan tolkes som en slags avslutning, av tradisjonen, et signal om hvor ferden går videre. Det fremmede barnet er egentlig den mest normale i *Anarkai*, man kan nesten snu ting på hodet og si at det er Johan som er det fremmede barnet. Likhetstrekkene mellom de to guttene er mange. Samtidig har de fremmede barna gjennom hele tradisjonen vært en projeksjon av noe i den andre hovedpersonen. For at hovedpersonen skal kunne se på det fremmede barnet og ønske seg til dets barndomsparadis må det være likheter som gjør at hovedpersonen kan sammenligne seg med barnet.

³⁰ Anarkai er da heller ikke noe barn. Nøyaktig alder får vi ikke vite, men det fremmede barnet i *Anarkai* er nok minst 16 eller 17 år, og altså godt på vei inn i ungdoms- og voksenverden.

Boka kommenterer også motivet i det at den er så opptatt av og skildrer overgangen fra barn til voksen. Johan er fanget i morens forsøk på å beholde ham i evig barndom. Hun har ofret seg for å gi ham omsorg, og krever til gjengjeld at han gjør seg avhengig av henne. Anarkai viser ham inn i en verden som normal, også dette er snudd på hodet fra for eksempel *Janne, min vän*, der det er Krille som viser Janne hvordan en normal barndom kan være. Johan er det han selv kaller en "latter-äter", all latter tier når han kommer. Han er utestengt fra fellesskapet på grunn av rullestolen, men Anarkai kommer og behandler ham som en vanlig person.

Johan er en ungdom på vei inn i voksenverden og det er ingen enkel sak. Kommer Kai og viser ham det tapte barndomsparadis, slik Det fremmede barn gjorde i Hoffmanns eventyr? Man kan iallfall si at han viser Johan til et liv i frihet. Frihet både fra moren og fra hans egen og andres oppfatning av at han er fanget fordi han sitter i rullestol. Gro påpeker også at kanskje moren Lena er mer avhengig av Johan enn omvendt. Anarkai viser Johan hvordan livet kan være, ikke bare barndommen. Men den store snu-opp-ned-operasjonen ligger altså her i at det egentlig er Anarkai som har hatt en normal kjedelig oppvekst, mens Johan alltid har skilt seg ut. Dette er det motsatte av situasjonen i *Janne, min vän*.

Det fremmede barnet er ikke lenger et fremmed barn, det er bare en sossegutt som spiller skuespill for å more seg. En mulig forklaring på metamorfosen motivet har gjennomgått på 80- og 90-tallet er at det peker fram mot dagens samfunn, og det at en ny type barndom har framprovosert en ny type fremmede barn. Barndommen er kortere i dag, det stilles krav til at man skal bli fortere voksen. Tilgang til kommunikasjon og medier er større enn noen gang, og omgangsformen og kommunikasjonsmåten gjør at man får et mer voksent uttrykk. Veslevoksenheten framdyrkes kanskje fremfor at den blir unngått. Før var man bare et barn, som skulle bli voksen. Nå er man små voksne, og gjør mye mer på lik linje med voksne, foreldre eller rollemodeller rundt seg.

Anarkai, som viser seg å være Andreas, er et bilde på denne barndommen. Det fremmede barnet opptre her i en helt ny form, nemlig en som bare har kledd seg ut som et fremmed barn. En barndom som krever at barn skal være små voksne, gjør at barn som Andreas/Anarkai flykter fra sitt såkalte luksusliv og later som han er en helt annen. Og da kan vi igjen trekke linjer direkte tilbake til Hoffmanns eventyr. Der er det de to søsknene som tvinges inn i roller de ikke vil ha, og det fremmede barnet som "redder" dem ved å vise dem veien til barndommen. I *Anarkai* er det det fremmede barnet selv som flykter fra kjedsomheten ved det "perfekte" livet. Samtidig er det store forskjeller, som symboliserer samfunnets utvikling siden den gang eventyret ble skrevet. For mens barn i dag blir behandlet

og i stor grad også oppfører seg som små voksne, var kravet til søsknene i eventyret mer at de skulle være de voksnes leketøy, to veldresserte barn som kunne sitere kunnskap. Fetter Pludderbuks og hans søster som kom på besøk til de to søsknene var prakteksempler på hvordan barn skulle være. I dag er ikke barna de voksnes leketøy, mange barns problem er vel heller mangel på oppmerksomhet og omsorg fra foreldrene, og det er en slik situasjon man kan tolke ut av Anarkais luksusliv.

8. Okkupert kjærleik

Etter å ha skrevet om tre bøker fra 1980- og 90-tallet, er det interessant å se på et eksempel hentet fra tiden etter 2000. På 1980-tallet kom flere bøker med det fremmede barnet som motiv, men vi ser at disse forfatterne samtidig formidler en kritikk av motivtradisjonen. Når motivet er i endring, er det interessant å se på hva som kan være grunnen til dette. En hypotese som jeg så vidt kom inn på i forrige kapittel er at en ny type barndom krever en ny type fremmed barn. Dette vil jeg se mer på i forhold til hvordan motivet har utviklet seg etter overgangen til et nytt årtusen.

Okkupert kjærleik (2000) var Ragnfrid Trohaugs debutroman, og den ble godt mottatt. Den vant både Samlagets Blix-pris og kulturdepartementets debutantpris. Ikke bare er det en god ungdomsbok, men det er en av de første som klarer å ta opp temaet homofili på en så uanstrengt og lite problematiserende måte.

Ragnfrid Trohaug



Ragnfrid Trohaug debuterte med *Okkupert kjærleik* i 2000, og har siden skrevet *Frå null til no* (2001), *Dobbeltgjengaren* (2004), *Landet Alltid Raudt* (2005) i tillegg til *Ikke mat sjimpansene* (2004) som hun ga ut i samarbeid med Hilde Hagerup og Charlotte Glaser Munch. Hun er utdannet fra forfatterstudiet i Bø i 2000, og hun har tidligere jobbet som forlagsredaktør i Mangschou forlag. I dag jobber hun som forlagsredaktør i Samlaget. Hennes bøker er preget av solidaritet med leserne, og hun klarer å beskrive ungdommens utfordringer på en måte ungdom selv setter pris på.

³¹ Bilde hentet fra <http://www.dagbladet.no/kultur/2006/11/02/481634.html> 14.04.08

Okkupert kjærleik – et handlingssammendrag

Det er sommerferie og Ida på 15 år skal være åtte uker hos storebroren Thomas og hans kjæreste Maria. Foreldrene har dratt på legeoppdrag til Afrika, og Ida ser ikke fram til denne sommeren. Ida savner å ha broren for seg selv, slik det brukte å være før. Hun savner også farfaren som nylig har dødd.

På klatretur med broren og Maria møter Ida ei jente med Bowie-øyne, et grønt og et brunt. Hun kommer ut av ingenting. Hun dukker også opp på en grillfest hjemme hos Thomas og Maria, men forsvinner igjen før Ida rekker å snakke med henne.

Broren poengterer stadig at han ikke lever i fortida slik Ida gjør. Mens Ida savner det som var og farfaren og at det var de tre hver sommer, er Thomas opptatt med å skaffe seg et nytt liv sammen med Maria og gå videre. Ida går seg på Thomas som driver og kaster ting som er igjen etter farfaren, og senere får hun også kjeft av Maria for at hun ikke lar Thomas være i fred. Ida stikker av, løper til havet der hun får selskap av Bowie-jenta. De to møtes flere ganger ute på odden om nettene mens alle andre sover.

Ida blir med Thomas på jobb, han er fotograf og har fått i oppdrag å ta bilder av et okkupert hus som skal rives. Der finner Ida Bowie-jenta, nok en gang bare dukker hun opp. Etter dette får Ida problemer med å slå seg til ro i tenketreet sitt der hun har tilbrakt sommeren så langt med å furte. Hun går til det okkuperte Huset og hjelper dem hun finner der med å rigge til konsert. Hun får vite at Bowie-jenta heter Linn og synger i band, hun synger sjukt bra. De kysser og så løper Linn av sted.

Midt på natta går Ida til Huset og finner Bowie-jenta. Hun legger seg hos henne og spør hvorfor hun stakk? Linn sier at hun fikk litt hetta. Men hun er glad for at Ida kom. Ved frokosten dagen etterpå blir Ida introdusert for beboerne i kollektivet i Huset, og Linn erklærer at hun skal flytte inn. Ida glir greit inn og hjelper til med avisa de skal gi ut i protest mot at huset skal rives. Hun finner ut at det er helt greit å være forelska i ei jente. Dagene går, og Ida blir mer og mer sikker på seg selv. Hun oppdager at Linn ikke er den enkleste å være sammen med, men hun føler seg trygg på at det er jenter hun liker. Thomas kommer og har vært bekymra for Ida. Han takler det fint at søstera kommer ut av skapet og vil bo i et okkupert hus.

Under et husmøte foreslår Ida en maratonhappening fram mot dagen da huset skal rives. Tiden går med til planlegging og gjennomføring, gnisningene mellom Ida og Linn blir stadig tydeligere. Linn har berg-og-dalbane-humør og krever å få viljen sin hele tiden. Ida snakker ut med en av de andre som bor der, Elias, som også tidligere har vært kjærest med Linn. De tre finner ut under maratonhappeningen at de skal lenke seg fast i kontaineren som

en protestperformance. Når politiet kommer svikter Linn dem, hun sier hun ble tvunget med og at hun ikke hadde noe med det å gjøre. Ida slår opp med Linn i det politiet bærer henne bort.

”Eg skal vidare. Av stad.”

Det fremmede barnet i *Okkupert kjærleik* – noen tematiske linjer

”Eg sitt i treet. Kjem ikkje ned.” (Trohaug: 5) Akkurat som i *Dagen som forsvant* og *Janne, min vän* starter boka midt i handlinga. Det er jeg-forteller, Ida, som forteller om sin sommer og sine minner. Retrospektivt får vi vite om farfaren, at han er død, og om forholdet hun tidligere har hatt til broren, de stod hverandre veldig nær. Det fremmede barnet beskrives i nåtid og ikke i retrospektiv, i motsetning til *Janne, min vän*, men i likhet med *Dagen som forsvant*.

Okkupert kjærleik er en tvers igjennom realistisk bok, uten innslag av mystikk. Dette kan sies om Anarkai også, og viser en endring i bruken av motivet. Allikevel kan leseren få en viss følelse av uvirkelighet. Lenge kan det virke som om Linn eksisterer i et annet univers, broren til Ida er alltid ute av bildet før Linn dukker opp. Unntaket er første gangen, og det er det som fra begynnelsen av utelukker at Linn bare er en fantasi. Men etter det møtes de to først ute på odden om natta, og når Ida møter Linn i huset, er Thomas opptatt på annet hold.

Boka er kort, bare 125 sider, og delt opp i korte kapitler. Allerede i det første kapittelet på bare tre sider får leseren vite mye om Ida. At hun har legeforeldre som skal ut og redde verden, og at Ida skulle ønske at de ga henne oppmerksomhet. ”Ho la ikkje eingong merke til at eg hadde farga håret lilla.” (Trohaug: 5) Hun og broren har et bra forhold, men nå har han flyttet sammen med kjæresten Maria, og Ida liker det ikke. Hun føler seg utenfor og ensom. Vi får også vite at farfaren har dødd relativt nylig, og at Ida hadde et nært forhold til ham også. Hun og broren pleide å tilbringe ferien hos ham på Sørlandet. Hun ser mørkt på framtidsutsiktene: ”Åtte veker i eit tre, slik kjem det til å bli, eg kjenner ingen, eg åleine i treet ein heil sommar.” (Trohaug: 6) Hun har i sin trass og sorg bestemt seg for å mistrives. ”Eg låser meg inn på badet, tar fram lommekniven og skjer store tjafsar av håret. Skal i alle fall ikkje vere fin denne sommaren.” (Trohaug: 8-9)

”Mjukt og stritt på same tid” sier Bowie-jenta om håret til Ida første gang de møtes. (Trohaug: 13) Det kunne ha vært Ida som person hun snakket om. Mjukt og stritt på samme tid er ganske beskrivende for en ungdom i Idas situasjon. Hun er fortsatt et mykt barn som tar

det tungt når broren får en ny favoritt, men samtidig er hun ganske stri i sin barnslige, men pubertale måte å reagere på, ved at hun furter i treet.

Det tydeligste problemet til Ida er at ting har endret seg på det personlige planet. Farfaren er borte, somrene er ikke som de en gang var, og Ida skulle ønske at foreldrene kunne være der for henne og hjelpe henne i stedet for å redde verden. At ting er i endring er typisk for den alderen hun er i, men at farfaren skulle dø på et så sårbart tidspunkt har nok vært med på å utløse hennes problemer med å forholde seg til omverdenen. Broren Thomas takler det på motsatt vis. Mens Ida helst mimrer og skulle ønske ting var som før, virker det som om han prøver å glemme det som har vært i et desperat forsøk på å komme over sorgen. Det at broren distanserer seg slik fra det han og Ida hadde sammen gjør Idas ensomhet verre.

Ida kaller Linn for sebrajenta fordi hun har solt seg og fått tydelig skille etter klærne, og broren likte alltid sebraene best da de var i dyrehagen. Det er ganske symbolsk at Ida velger å sammenligne det hun liker med det broren liker. Dette har også sammenheng med at Ida vil at alt skal være som før, mens Thomas storebror sier at ”Eg hugsar ikkje på alt som har skjedd for lenge sia. Det er ikkje viktig lenger. Akkurat no er det som tel, ikkje det bakom oss eller det framfor oss, berre notida er viktig.” Måten Ida klamrer seg til fortiden og følelsen av at alt var bedre før kommer fram i svaret hun gir broren: ”Eg vil ikkje ha her og no.”

(Trohaug: 27)

Kampen mellom brorens fortrenkning av fortiden og Idas avvisning av nåtiden kommer tydelig fram når de baker boller. Ida vil at Thomas skal ta kanel på kanelbollene, fordi slik har det alltid vært. Det hele tilspisser seg under bollespisingen litt senere. Det begynner i det Ida i et forsøk på å virke voksen sier hun vil ha kaffe, og broren reagerer med ”Når lærte du å drikke kaffi? Seier Thomas høgt, lattermildt, alle kan høre.” (Trohaug: 29) Deretter tenker Ida på hvordan kanelbollene egentlig var brorens spesialitet, men nå sier han bare at ”Glad Siss har tatt over kanelbollebakinga no, eg måtte gjere det kvar jøvla laurdag då eg budde heime, blir lei, kan ein seie.” (Trohaug: 30) Det ender med at Ida eksploderer og kjefter opp Thomas og Maria og løper ”vekk frå ein forheksa bror og den heslege dama hans, vekk frå bolletyggande studentpakk som trur dei veit alt om verda og barndommen”

(Trohaug: 31)

At alder er et vanskelig tema for Ida kommer fram i det Linn snakker om sitt forhold til ekskjæresten Elias. Linn sier om forholdet at ”Hallo, vi var berre femten!” Ida liker ikke det, for ”Berre femten, var det mindre viktig for det, det er min alder, mine år, det er ikkje berre, ikkje til å le av, eller leike med.” (Trohaug: 78) Som så mange ungdommer er hun sårbar, ikke lenger barn, men heller ikke voksen. Overgangen markeres også i hennes

uvisshet, stresset rundt det å ikke vite hva som kommer til å skje og hvordan. ”Før visste eg alltid. At Thomas henta meg på skolefritidsordninga halv fire kvar dag, at Ebba ringte på døra kvar tysdag og torsdag for å ta følgje til fotballtreninga, (...) at Sørlandet og ferien hørte saman.” (Trohaug: 95)

Samspillet mellom Ida og Linn er preget av Linns herskesyke. Ida har litt problemer med å forholde seg til Linn, særlig med alt det andre som skjer rundt dem med huset og kampen mot overmakta. ”Ho har fanga alle orda, kan tale.” (Trohaug: 76) Det fremmede barnet har i de nyere bøkene ofte en eller annen form for makt over sentralpersonen, og Idas forelskelse i Linn er nok det sterkeste eksempelet på dette. Janne har makt over Krille og Kai har makt over Johan. I forhold til *Anarkai* kan man på mange måter si at Linn i *Okkupert kjærleik* er Kai og Gro i en og samme person.

Denne boka forsterker tendensen til å konvertere tradisjonen ved at det også her i større grad er det fremmede barnet som har problemer og ikke sentralpersonen. Men da kan man spørre seg om Felix og Kristine egentlig hadde noe problem? De mistet barndommen, det er det som er deres problem, og det er det motivtradisjonen handler om.

Det første tegnet på Linns tvilsomme personlighet kommer rett etter konserten der Ida har hjulpet guttene med å rigge til scenen. Ida ønsker seg langt vekk, og får følelsen av at Linn ikke vil ha henne der. ”Eg sitt ned, ho ser forbi meg, vil sikkert ikkje eg skal vere her, det var dumt av meg å kome, idiotisk å tru at ho ville, (...) så inni helvete typisk av meg å gjere feil, dumme meg ut, no sitt eg her på hennes stol i hennes land, eg ønskjer meg langt vekk, nesten til Afrika.” (Trohaug: 56) Men plutselig sier Linn ”Kom Ida, vi går.”, og tar handa hennes og de går. Ida er glad for at de leier hverandre i offentlighet, men det kommer samtidig tydelig fram at det er Linn som bestemmer.

Det foregår hele tiden en tydelig maktkamp mellom Linn og Hanna, en av de andre beboerne i det okkuperte huset. Linn kommanderer og styrer ordet i ”draumerunden” de har rundt frokostbordet, men Hanna sier ”Eg vil høre henne ved sida av deg snakke”, om Ida. Når Hanna spør hva Ida egentlig gjør der i huset, konstaterer Linn at ”Prinsessa heiter Ida og skal bu med meg og oss ei tid framover, og det er greitt for Huset?” (Trohaug: 67) Det kan nesten framstå som at Linn bestemmer at Ida skal bo der bare for å være trassig og gjøre opprør mot Hanna.

Det er interessant å se på symbolikken i det at Ida kaller Linn for Bowie-jenta. Dette kommer av at Linn har forskjellig farge på øynene slik David Bowie er kjent for å ha. David Bowie var lenge et ikon for det androgyne, og tidlig ute med å innrømme sin biseksuelle legning allerede på 1970-tallet. Assosiasjonene til artisten er naturlige for et fremmed barn,

androgyn og tvetydig. Men Bowie-jenta gir også assosiasjoner til Bowiekniv, og kan også være beskrivende for den til tider svært så kvasse Linn. Ida sier også om følelsene til Linn; ”Auga hennes eksploderer meg i midten” (Trohaug: 50) Det vitner om intens forelskelse, men ikke nødvendigvis et udelt positivt forhold selv helt fra begynnelsen.

Forfatteren bruker gjentakelse for å skape en viss rytme i Idas handlinger. Hver gang hun forlater huset følger hun samme løypa, ”spring ned hagegangen, forbi tenketreet, ut på gata, nedover, bortover, høyre, venstre, heilt til eg kjem på storvegen. Kjappe steg på beinhard asfalt, til der vegen møter havet og bøyer av for bølgene.” (Trohaug: 42) Denne løpeturen kan symbolisere Idas utvikling; hun løper forbi tenketreet, altså er hun allerede klar for å komme seg videre. Hun må over den steinharde asfalten, hun må komme over sorgen og smerten etter farfarens død og tapet av storebror til den voksne verden. Men så møter veien havet, og bøyer av for bølgene, og der ute på odden venter Linn. Linn er på mange måter Idas vei til å finne løsningen på sine problemer. På samme måte som i *Anarkai* og *Dagen som forsvant* er det fremmede barnet ikke selv nødvendigvis den som viser fram løsningen, men viser heller veien for sentralpersonen slik at denne selv må finne ut av ting. Av alle sentralpersonene i bøkene jeg har omtalt er det ingen tvil om at Ida er den sterkeste og den som i minst grad er villig til å overgi seg til fristelser om evig barndom. For Willem i *Dagen som forsvant* er det hele tiden en kamp mot fristelsen til å følge enten Peter Pan eller Sydenhjelm, men han er da også flere år yngre og har nok et større behov for å få være barn en stund til, og for å føle tryggheten i oppmerksomhet fra faren og moren. For Ida i *Okkupert kjærleik* handler det om å finne ut av seg selv, finne ut hvem hun er og hva hun vil.

Ida blir sliten av å være sammen med Linn hele tiden, ”ho er som ein unge, småunge som skal ha det på sitt vis, gir meg fordi eg ikkje gidder å krangle, ikkje fordi eg trur ho har rett.” (Trohaug: 88) ”Kult. Linn klappar i hendene. Som ein unge.” (Trohaug: 90) Linn er infantil, barnslig i sin glede og barnslig i sin trass. Akkurat som Johan i *Anarkai* vokser Ida forbi sitt fremmede barn i løpet av boka. Dette skjer også i *Peter Pan* og mange andre bøker i motivtradisjonen, men på en annen måte. Sentralpersonene må forlate det fremmede barnet for å bli voksen. Det er en del av tematikken i disse bøkene. Der Wendy faktisk blir voksen og selv får barn mens Peter velger å forbli barn, handler det i *Okkupert kjærleik* om at Ida modnes og utvikler seg som karakter, mens Linn er mer flat i strukturen og forblir den samme infantile gjennom hele boka, dette forsterkes i hennes svik på siste side.

Etter at hun har vært i huset første gang skjer det en fokusendring hos Ida. Fra å ha insistert på å tilbringe hele sommeren i treet, gir ikke det å sitte i treet ro lenger. ”Veit kor ho er no, kor eg kan finne henne, kva tid som helst.” (Trohaug: 52) Halvveis i boka, etter at Ida

har dratt til huset på egen hånd og fått med seg konserten, sier Linn at ”Vi førebur oss på slutten.” (Trohaug: 57) Ida skjønner ikke helt hva Linn mener, og er redd det er de to og det de har sammen som snart skal ta slutt. Når det går opp for henne at det er husokkupasjonen Linn snakker om, blir Ida lettet. ”Det er ikkje dette det blir slutt på, det er ikkje her og no som skal bli knust.” (Trohaug: 58) Noe har skjedd med Ida, og hun har begynt på veien ut av sorgen. Med forelskelsen har hun fått noe nytt å tenke på, og har tydeligvis akseptert nåtiden på en helt annen måte enn da hun surt svarte broren med at ”Eg vil ikkje ha her og no.” (Trohaug: 27) Men dermed blir det også tydeligere at Thomas sin dyrking av nåtiden sannsynligvis er et forvilt forsøk på å rømme fra den tunge fortiden og sommeren før da han fant farfaren død. Idas gryende aksept av nåtiden tyder mer på at hun allerede har sørget og er på vei til å komme seg videre.

Broren er også en stor del av løsningen på Idas problem. I og med at et av problemene hennes var å la ham gå, la ham få lov til å bli voksen, ligger en del av løsningen i det at hun klarer å slippe taket i ham. Han kommer til huset og er sint fordi han har vært bekymra, men han roer seg. Hans umiddelbare aksept for at Ida liker jenter er utvilsomt med på å gjøre hennes overgang fra barn til nyforelsket ungdom på vei ut av skapet mye lettere. Hun tar også med seg broren og hans råd inn i sin nye verden. Han har sagt at hun aldri må blande hasj og øl, men Ida hadde ikke trodd hun skulle få bruk for dette rådet så snart som hun gjorde. Hun er sterk og avviser Linn; ”Eg gidder ikkje smuglarvarane dine, seier eg og blir sittande.” (Trohaug: 93) Ida gir ikke opp, hun er klar for nye ting etter den fullstendige resignasjonen i tenketreet. Hun blir en del av gjengen i huset, men som hun sier selv, ”Blir aldri ein del utan å prøve.” (Trohaug: 60) Hun vil bare ikke se Thomas i Maria-huset, hun vil ha broren slik han var da det var de to sammen. Hun går til Linn midt på natta, ingen tvil om at Ida allerede har blitt modigere, eller faktisk har vært det hele tiden.

Allerede etter den første natta i Huset, før hun har vært og lagt igjen avskjedsbrev til broren, konstaterer hun at Thomas ikke lenger har kontroll over henne. Hun er i ferd med å gi slipp på det forholdet de to hadde da de var barn og det bare var de to, hun er klar for å komme seg videre i utviklinga og fungere uavhengig av broren. ”Thomas har sleppt taket, må sleppe taket, eg kjenner meg sterk”. (Trohaug: 64) Etter at han har kommet til huset og akseptert henne for den hun er, kan Ida også akseptere at hun kan være lykkelig selv om ikke ting er slik de var før, før farfaren døde og før broren ble samboer. ”Kjenner lykka brenne som ein sørlandssommar heilt ned i tærne.” (Trohaug: 84) Ida er på vei videre i livet, hun viser seg som en sterk heltinne.

Hun finner ut at det er jenter hun vil ha, men hun er mer usikker på om denne jenta trenger å være Linn. Hun har funnet ut hvem hun er, og at hun ikke er noen sin, ikke Thomas sin, ikke Linn sin. ”Eg er ingen sin.” (Trohaug: 109) Hun har blitt en del av huset, en del av noe. Hun er glad for at det som skjedde med Linn skjedde, men hun skjønner at det er over. Når Ida aksepterer den hun er, og klarer å gå inn i framtiden slipper hun til og med brorens kjæreste Maria inn i varmen. Når Ida har latt Thomas gå er hun klar for å gi ham videre til en annen. ”Treng ikkje hate henne, ikkje så viktig, har meg sjølv” (Trohaug: 116) Hatet til Maria var nok aldri reelt, men mer et uttrykk for ensomhet, sorg og trass. Idas utvikling er ikke et tap. Hun klarer å ta vare på barnet i seg i en ny setting.

Tenketreet som Ida sitter i når boka starter, representerer på mange måter overgangen fra barn til voksen, først og fremst kan treet sees på som et symbol for den barndommen hun er på vei bort fra. Hun klamrer seg til fortidens barndom, og hun nekter å komme ned fra treet. Hun skal bli der til ”greina visnar eller stammen knekk av alderdom. Ryggen verker: hardt mot hardt, tre mot bein. Blodårer og årringar.” (Trohaug: 5) Hun springer forbi det hver gang hun er på vei ut, og hun sitter under det når hun sovner og drømmer at treet er et sjørøverskip som tar storebroren til fange. Denne angsten for å miste barndommen, særlig i kombinasjon med sjørøverskipet, gir klare assosiasjoner til Peter Pan og hans fiende Kaptein Krok. Ida sniker seg hjemom for å legge en lapp til broren om at hun blir borte en stund, og hun står nederst i hagegangen og ser opp på huset der han sover. ”Treet står midt i mellom, eg helsar på det utan å få svar. Det ser meg ikkje. Eg stryk over borken, ikkje lenge sia sist, men likevel.” (Trohaug: 68) Som jeg har nevnt er Ida sterkere og mer selvstendig allerede etter kort tid hos Linn og de andre i Huset. Treet virker fjernt, selv om det var ganske nylig at hun satt der har det skjedd mye siden da. Men innimellom tenker hun tilbake, at hun kunne trengt en tur opp i treet, hun kunne trengt tryggheten og vissheten om verden som hun hadde da hun enda var et barn. ”Tenketreet er lengst vekk når ein treng det mest” (Trohaug: 105)

Når alt kommer til alt er det Huset som er et fristed. Det kan nesten sees på som et svar på Landet bak de blå bergene fra Hoffmanns eventyr. Det er der Linn viser seg å høre hjemme. Det er der de får være som de vil, og Ida får prøve å klare seg selv. Det er som et barndomsland. Som i Peter Pans Aldriland er det total frihet, men huset rommer mye større grad av trygghet for Ida enn Aldriland for Wendy og guttene. Det er ingen voksne der som passer på dem, men Christian bor der, en kompis av Thomas, så linken til ”Den vanlige verden” og broren er der.

Boka som kommentar til motivet – en oppsummering

Linn dukker plutselig opp, og snakker til Ida bak ryggen hennes. Vi får ikke vite mye om bakgrunnen hennes, bare at hun har en far som har stukket av til Finland. Linn er hemmelighetsfull og vil først ikke si hvor hun bor, Ida finner det ut helt tilfeldig. Og et okkupert hus er vel ikke det man kan kalle et trygt hjem. Linn er til dels også et naturbarn, hun følger sola i stedet for klokka, og har en helt egen oppfatning av tid. Dette kan også knyttes opp til anarki og politikk, opprør mot autoriteter og ”det normale”. De i Huset er imot kalendertiden og filofaxverdenen. Linn har fanget alle ordene og kan tale, akkurat som Anarkai. Som hun sier ”Vi unge skal ta makta med musikk og anarki.” (Trohaug: 77) Kanskje er det mer plass for de fremmede barna i dag? Har de flyttet inn i et anarkistisk kollektiv? Men hvorvidt disse kan sies å være akseptert av samfunnet er nok definitivt en diskusjonssak.

Mest av alt er Linn er fremmed barn i sin posisjon som katalysator for Idas overgang fra furtent barn i treet til voksen ungdom som takler motgang. Ida finner nye gleder til erstatning for glade sommerdager med farfaren og broren. Hun er i ferd med å bli voksen, og hun må også takle sorgen over farfaren. Det er mange som blir voksne når de må sørge.

Et annet moment som blir poengtert også i denne boka er forskjellen mellom dag og natt. Ida har kameraet med seg bare om dagen, ikke på natta, ikke når de to møtes på odden. Linn er trassig og sta, hun minner om Peter Pans dobbeltrolle i *Dagen som forsvant*. Hun tilbyr både fristed, men er samtidig fangevokter. Hun lokker med frihet fra sorger og skuffelser samtidig som hun prøver å holde Ida fast i umyndighet og avhengighet.

Kjønnsproblematikken har i *Okkupert kjærleik* blitt snudd litt på hodet. Her er det hovedpersonen som selv sier hun kan forveksles med gutt, mens ”Linn, det er heilt klart kva ho er.” (Trohaug: 60) Linn har langt lyst hår, og mer former enn Ida. Hun er 17, mens Linn er 15.³² Dette er nok et eksempel på at skillet mellom sentralpersonene og de fremmede barna er i ferd med å viskes ut, særlig slutten minner veldig om *Anarkai*. Det er ikke utenkelig at det er den retningen motivtradisjonen kan ta, det er enda mer forsterket når vi ser tendensen i to bøker; det fremmede barnet svikter, og viser seg å være noe annet enn man tror. Linn anklager Hannah for å ville feige ut, slik hun også anklager Elias, og Linns svik blir derfor enda mer oppsiktsvekkende. Det frie okkupantlivet i Huset kan nok virke fristende på mange ungdommer. Arrangere konserter, være aktiv og fri, gjerne litt offensiv og aggressiv. Opprør har vært en del av ungdomskulturen helt siden James Dean leverte prototypen på en ungdomsopprører i filmen *Rebel without a Cause* (*Rotløs ungdom*) i 1955.

³² I forlengelse av *Anarkai* ser vi her at tendensen med at de fremmede barna er eldre enn tidligere forsterkes. Dette er nok også en av grunnene til at motivet har blitt mer aktuelt i forbindelse med ungdomsbøker.

En mulig konklusjon på dette er at disse bøkene er skrevet i en annen tid, og representerer en annen type barndom. De kan oppfattes som et oppgjør med alt som ligger i motivtradisjonen av sentimentalitet og romantisk tankegang. Men samtidig som tradisjonen beveger seg stadig lenger bort fra utgangspunktet, er det også likhetstrekk mellom *Okkupert kjærleik* og *Det fremmede barn*, fordi Ida ikke har så mange problemer annet enn at hun befinner seg i overgangen mellom barn og voksen og sliter med det, på samme måte som Felix og Kristine.

9. "Det fremmede barnet" – et motiv i utvikling

Gjennom lesing av barne- og ungdomsromaner fra de siste tiårene ser vi at myten om det fremmede barnet fortsatt er til stede. Ewers mener at skikkelsen "det fremmede barnet" gjennomgår en degenerering, han påstår at det er historien om avviklingen av en myte. Slik jeg ser det, er "det fremmede barnet" et motiv i utvikling, ikke avvikling. Det fremmede barnet i de nyere versjonene er på mange måter deformert, men samtidig ser vi at personene som møter og opplever dem vokser seg stadig sterkere ettersom motivet utvikler seg. Det blir også konklusjonen fra det jeg har nærmet meg flere ganger i analysene; at det fremmede barnet og hovedpersonen glir mer over i hverandre, de overtar hverandres kjennetegn. Skillet mellom det fremmede barnet og den mer normale sentralpersonen er i ferd med å viskes ut, akkurat som skillet mellom barndom og voksen har blitt vanskeligere å få øye på den siste tidsepoken. Ungdomstiden blir bare lenger, og i dag vil alle være ungdom, fra før de har fylt 10 til lenge etter at de har passert 30. Barndommen er i endring, og det fremmede barnet som symbol på barndom vil dermed også endre form. Det fremmede barnet har gått fra å være en slags opphøyet guddom i eventyret av Hoffmann, via flere gammelkloke, eller mer uplasserbare, som Momo, Den lille prinsen og sprelske Pippi, før det leder fram til plagede barn som Janne og senere Anarkai. De evige barna ønsker seg et liv, Peter Pan vil egentlig være et vanlig barn, det samme gjelder i aller høyeste grad også Janne. Det fremmede barnet har gått fra engleaktig strålende symbol på barndom til patologiske tilfeller av veksthemmede barn. Det er den utviklingen vi ser motivet har hatt fram til nå, på reisen fra det fremmede barnet til den okkuperte kjærligheten.

Hadde Ewers rett?

Som jeg nevnte i innledningen, mener Ewers at det fremmede barnet symboliserer en romantisk oppfatning av barndommen, en oppfatning som også blir kommentert i senere bøker der motivet dukker opp. Han mener at dette evige barnet etter hvert har blitt gjenstand for parodi og spott i moderne barnebøker, en tydelig kritisk kommentar til tidligere barndomsdyrkelse. Det siste eksempelet han nevner, en roman av Christine Nöstlinger fra 1983, *Hugo, das Kind in den besten Jahren*, mener han markerer "den Endepunkt des Falls dieser literarischer Gestalt" (Ewers: 66). Han mener altså at tradisjonen er skrevet tom, at det fremmede barnet er en engel som har falt til jorda for godt. Mitt utgangspunkt var at jeg ville

viser at han tar feil, jeg mente at myten om det fremmede barnet er levedyktig og høyst produktiv for dikterfantasier også i dag, selv om det muligens handler om en kritisk revidering av myten. Ewers hevder at motivtradisjonen er knyttet til illusjoner som brister. I min gjennomgang av bøker skrevet etter 1980, mener jeg å ha vist at forholdet er mer sammensatt, men samtidig er det ingen tvil om at han langt på vei har rett på dette punktet. Illusjoner som brister er en dekkende beskrivelse for mye av det som skjer både i *Dagen som forsvant*, *Janne, min vän*, *Anarkai* og *Okkupert kjærleik*. Dermed kan jeg nok også langt på vei si meg enig i Ewers påstander, men i Norden har motivet vist tydelig levekraft også etter at Ewers mente det var uttømt, og jeg mener det er mulig å se mer positivt på motivets utvikling.

Noen tendenser

Hvordan har det fremmede barnet som motiv utviklet seg? Hvor er det fremmede barnet i dag? Min hypotese var at det fremmede barnet i nyere tid opptrer i skikkelser som ligger fjernt fra den klassiske tradisjonen, men likevel har gjenkjennelige trekk. Denne må etter lesing av de fire bøkene i del II kunne sies å ha blitt bekreftet.

Det finns en viss sammenheng mellom tidlige forekomster av den mytiske fantasiskikkelsen og de representasjoner den har fått i de siste par bøkene som kan knyttes til opprør mot knugende autoriteter. Hoffmanns kunsteventyr fra 1817 kunne sees som kritikk av datidens pedagogikk og skolesystem, og vi kan se at i senere bøker blir kontakt med det fremmede barnet forbundet med opprør mot tvang og tilpasning til ”det normale”. Kritikk av skolesystemet går igjen i *Pippi* og *Janne, min vän*, og til en viss grad kan dette også leses ut av *Momo*. Det er påfallende at flere av bøkene, i tillegg til autoritetskritikk, har anarkistiske antydninger, direkte og indirekte.

Peter Pan lever i sitt lille Lost boys-samfunn med innslag av anarki. Den leveformen de har ”valgt” kan det sies mye om (og det har blitt skrevet en hel del om dette) med Peter Pan som ubestridt helt og leder. Alle de bortkomne guttene er gjengen hans, og sammen slåss de mot sjørøvere og Kaptein Krok. De vil ikke bli voksne og de nyter det regelfrie, ustyrtede anarkistiske livet uten voksne. Samtidig kommer det klart fram at de savner en morsskikkelse som kan stille for dem. Det er nok allikevel mer en beskyttende tjener-mor enn en som setter grenser og bestemmer for dem de vil ha. Dette innebærer et gammeldags kvinnesyn, men så er da denne boka fra begynnelsen av forrige århundre.

Momo og det lille samfunnet hun kommer til kan på sitt beste sies å være et velfungerende anarki. Alle gjør som de vil, det ser ikke ut til å være behov for lover og regler. Alle følger en slags kardemomme-lov, og i god kommunistisk ånd gir de etter evne og får etter behov. Alle gir litt til Momo, noen kommer med en seng, andre har med seg et bord, og hun får det hun trenger av mat. Til gjengjeld er hun der og lytter. Alt ordner seg for alle bare fordi hun er der. De undrer seg over hvordan hun gjør det. Hun får ganske enkelt fram det beste i menneskene rundt seg ved å være tilstede og lytte til dem på en måte som får dem til selv å finne de riktige løsningene på problemer de måtte ha.

I de to siste bøkene får opprøret mot det normale tydelig retning mot anarkisme som utopi. Første gang anarki blir eksplisitt nevnt i motivtradisjonen er i *Anarkai* med Anarkai som forkynner ”Gör vad du vill så lenge du inte skadar någon annan.” (Nilsson: 14) Denne tendensen fortsetter i neste bok, *Okkupert kjærleik*, som også er den siste innenfor motivtradisjonen så langt. Der er det det okkuperte Huset og dets beboere som utgjør fristedet for hovedpersonen Ida. De er tydelig venstreradikalister og skal ”ta makta med musikk og anarki.” (Trohaug: 77)

Vi ser her altså en kontinuitet i tradisjonen, samtidig som det i de senere versjonene blir åpen konfrontasjon mellom verdier fra et utopisk barndomsland og den rådende samfunnsorden. Grensene mellom et ”Aldriland” og her og nå brytes opp. Det fremmede barnet er da også i de aller fleste tilfellene en projeksjon av noe i det virkelige barnet. Det representerer barndommen og det barnlige. Det som har vært avgjørende for mitt utvalg av bøker fra de siste tiårene, er den funksjonen det fremmede barnet i disse bøkene får for hovedpersonen(e). Denne ”normalpersonen” befinner seg i overgangen mellom barn og voksen, og det fremmede barnet kommer inn som katalysator i denne sammenhengen, men har også en påvirkning på hva løsningen på hovedpersonens problemstilling blir til slutt.

I dette materialet forekommer det fremmede barnet i to ulike varianter, barnet som ikke vil bli voksent, og barnet som aldri har fått oppleve noen egen barndom. Men felles for begge typer er at de på en eller annen måte er med og hjelper hovedpersonen i overgangen fra barn til voksen. I mine bøker ser vi eksempler på begge deler, Peter Pan i *Dagen som forsvant* vil fortsatt ikke bli voksen, og Janne i *Janne, min vän* er det grusomste eksempelet på en tapt barndom. Det er derimot påfallende vanskelig å plassere Anarkai i *Anarkai* og Linn i *Okkupert kjærleik* i en av disse to kategoriene. Det viser seg å være en del av motivets utvikling at de fremmede barna i senere tid både har trekk fra en tapt barndom, og samtidig viser seg å være motvillig til å vokse opp. Det fremmede barnet kan dermed få en destruktiv funksjon for hovedpersonen, men det er allikevel med på å utvikle hovedpersonens karakter.

Dette er typisk i *Okkupert kjærleik*, der Linn lett kunne tatt knekken på en svakere karakter. Den sterke hovedpersonen Ida klarer derimot å trosse Linn, og boka ender da også med at Ida har modnet og vokst forbi den to år eldre, men svært infantile Linn.

Hvem er det fremmede barnet i dag?

Noe av det største som har skjedd med motivet i de to siste bøkene er at den synsvinkelbærende hovedpersonen på mange måter viser seg å være ”bedre” enn det fremmede barnet. Dikotomien mellom barn og voksne brytes ned, og det gjør også det tydelige skillet mellom fremmede barn og de vanlige sentralpersonene. Som Mjør i sin artikkel påpekte har jeg også kommet fram til at synet på barndom i litteraturen er påvirket av moderniteten. Hvilke konsekvenser får så moderniseringen av samfunnet for framstillingen av barndom i barnelitteraturen? Er det kanskje ikke behov for det fremmede barnet lenger? Det er en mulig påstand at motivet ikke er gangbart lenger fordi barndommen mister sine konturer. Media overøser barna med voksenverdenen, og de er i stor grad fratatt den tryggheten skjermingen fra voksenverdenen tidligere ga. Barn vil være unge voksne, og unge voksne vil være som barn. I dag er barnet en det skal forhandles med. Det er ikke et eget reservat for barndommen lenger, slik det har vært. Dette reservatet var også det fremmede barnets opprinnelse, det så vi for eksempel i *Landet bak de blå bjerge*, der Det fremmede barn holdt til og Peter Pans Aldriland. Kanskje er det slik at nettopp fordi dette reservatet ikke eksisterer lenger, fordi barnet er blitt gjort hjemløs og fremmed i samtidens virkelige verden, så må det moderne barnet finne seg alternative tilholdssteder. For eksempel i litteraturen, som fremmede, opprørske barn plassert midt i normalvirkeligheten, slik husokkupasjonen i *Okkupert kjærleik* gir oss et eksempel på.

Det er grunn til å understreke at motivet i utgangspunktet ble brukt slik at det fremmede barnet hadde fantastiske trekk ved seg, noe overnaturlig som gjorde at de normale hovedpersonene møtte barnet med undring. I de to siste ungdomsromanene, *Anarkai* og *Okkupert kjærleik* er ikke dette tilfelle. Motivet blir her tatt opp uten noen som helst kobling til det overnaturlige eller fantastiske. *Janne, min vän* ligger i grenseland, den kan leses både realistisk og fantastisk. At dette vil gi ulike lesninger kommer også Maria Nikolajeva inn på i sin artikkel ”*Janne, min vän – en väg utan återvändo*”.

En ny type barndom krever en ny type fremmede barn

Individualisme har blitt stadig viktigere i samfunnet, og dermed ser vi også de samme tendensene i litteraturen. Det kan se ut som om de fremmede barna går i retning av å være radikale, infantile individualister, uansvarlige og urimelige. Individualismen og anarkismen har vært antydnet helt siden Peter Pan og Pippi gjorde sine inntog i tradisjonen i første halvdel av 1900-tallet. Allikevel er det først i de aller siste bøkene at dette har blitt de klart sterkeste og dominerende trekkene hos de fremmede barna.

Utvidelsen av obligatorisk skolegang har også vært med på å gjøre overgangen fra barn til voksen mindre klar, og ungdomstida blir en fortsettelse av barnlig uansvarlighet. Ungdomsboka dukket opp for å gi en slags veiledning i dette uklare grenselandet. Den uavklarte statusen ungdomstida har fått, kan være en forklaring på at motivet ”det fremmede barnet” nå også dukker opp i romaner for ungdom. Slik ungdomstida er tilrettelagt, kan den innby til å dyrke barnlig uansvarlighet, samtidig som de unges utvikling, både fysisk og mentalt, tilsier at de bør ta voksent ansvar for sine liv. Det fremmede barnet blir et bilde på noe som frister, men som skal overvinnes.

I oppvekstfasen blir barnet både barnliggjort og voksengjort, og dermed presset fra to kanter. Skillet mellom voksenverden og barneverden er igjen i ferd med å forsvinne, eller i hvert fall bli mindre tydelig. Det at barn fra svært ung alder innlemmes i veldig mye av den voksne verdenen fører til at det forventes at de skal ta ansvar og klare alt alene, men samtidig holdes de i en tilstand av uansvarlighet. Dette kommer også til syne i den forlengede ungdomstida. Det barnlige dyrkes, men samtidig dyrkes også de voksne verdiene som individualitet og selvstendighet. Det fremmede barnet er ambivalent fordi barndommen er ambivalent. Det fremmede barnet representerer både noe godt, selve barndommen, men også noe negativt, fordi det å bli voksen er en utfordring man er nødt til å møte. De anarkistiske trekkene som har kommet inn i motivtradisjonen er en fantasi som frister dagens ungdom, men samtidig er den farlig fordi den er ladet med uansvarlighet. Det fremmede barnet trigger på denne måten nødvendigheten av å ta ansvar for sitt eget liv.

Hvorvidt denne utviklingen er positiv eller negativ vil alltid være en diskusjonssak. Har barna blitt fratatt gamle privilegier som trygghet, beskyttelse fra de voksnes problematiske verden, eller har de endelig fått sin anerkjennelse som selvstendige individer? Svaret ligger sannsynligvis et sted i mellom de to. At dagens multimedieverden fører til en overdose informasjon og inntrykk er det ingen tvil om, men spørsmålet er hvilken innvirkning dette vil ha på de unge. C. John Sommerville skriver om dette i sin bok *Barndommens storhet og fald*, og i etterordet av Ning de Coninck-Smith påpekes paradokset at ”voksne på én gang

siger, at de elsker deres børn, og at børn er livets salt, og på den anden side indrettes samfundet kun i beegrenset omfang efter børnenes behov – og næsten slet ikke efter deres meninger.” (Sommerville: 259)

Dagen som forsvant ble et vendepunkt for motivtradisjonen, en hyllest til Barries *Peter Pan*, men samtidig en sterk kritikk av den tidligere romantiseringen av barndommen som fristed. I *Janne, min vän* fikk de forsømte barna en representant, og det ble for første gang tydelig at den idylliske barndommen ikke alltid er det man tar den for å være. Likheterne mellom de to siste bøkene, *Anarkai* og *Okkupert kjærleik*, er mange, og den moderne versjonen av det fremmede barnet er tydelig påvirket av dagens samfunn. Absolutt tilgang på informasjon gjennom ulike media og en ungdomstid som starter stadig tidligere bekymrer mange. *Anarkai* er muligens et produkt av velferdssamfunnet og foreldre som neglisjerer barna til fordel for karriere, status og penger. Samtidig er det mulig at dette fremmede barnet har levd en lykkelig barndom, men rett og slett bare kjeder seg. Det er sannsynligvis også tilfellet med Linn. Et samfunn med eksplosiv tilgang på informasjon og underholdning og et tempo som stadig øker gjør at barn og unge naturlig kjeder seg lettere. Det fremmede barnet er fortsatt et symbol på barndom, men en ny type barndom krever å bli kritisk belyst av en ny type fremmede barn.

Problemer består. Men likevel er det ikke grunn til å tro at endringene som skjer, nødvendigvis er til det verre. Jeg velger å avslutte oppgaven med et tidligere nevnt sitat fra Cunninghams *Barn og barndom fra middelalder til moderne tid*:

Jeg blir ofte spurt om hvorvidt jeg mener at barndommen i dag er bedre eller verre enn tidligere tiders barndom. Spørsmålet er i seg selv et vitnemål om en dypt rotfestet forestilling om at det finnes en slags idealbarndom som vi bør etterstrebe. Mitt svar på spørsmålet er at barndommen i dag verken er bedre eller verre enn før, den er annerledes. (Cunningham: 5-6)

Litteraturliste

Hovedverk:

Haugen, Tormod 1992 [1983]: *Dagen som forsvant*, Gyldendal Norsk Forlag, Oslo

Hoffmann, E. T. A. 1990: *Det fremmede barn*, til dansk ved Gert Emborg, Forlaget
Amanda, Viborg, (*Das fremde Kind*, 1817)

Nilsson, Per 2007 [1996]: *Anarkai*, Rabén & Sjögren Bokförlag, Stockholm

Pohl, Peter 1991 [1985]: *Janne, min vän*, Alfabeta Forlag, Stockholm

Trohaug, Ragnfrid 2000: *Okkupert kjærleik*, Det Norske Samlaget, Oslo

Annen primærlitteratur:

Barrie, J. M. 1991 [1906/1911]: *Peter Pan in Kensington Gardens and Peter Pan and Wendy*, Oxford University Press, New York

Bødker, Cecil 1997 [1967]: *Silas og den sorte hoppe*, Branner og Korch, København

Ende, Michael 1995: *Momo – eller kampen om tiden*, oversatt av Erik Krogstad, Damm &
Søn a.s., Oslo (*Momo*, 1973)

Goethe, Johann Wolfgang von 2003: *Wilhelm Meisters læreår* oversatt av Sverre Dahl,
Aschehoug, Oslo, (*Wilhelm Meisters Lehrjahre*, 1795)

Lindgren, Astrid 1946 [1944]: *Pippi Långstrump*, A.-B. Littoria Rydén Boktryckeri, Örebro

Lindgren, Astrid 1962: *Boken om Pippi Långstrump*, Rabén & Sjögren, Stockholm

Saint-Exupéry, Antoine de 1995: *Den lille prinsen* oversatt av Inger Hagerup, De norske
Bokklubbene A/S, Oslo, (*Le petit prince*, 1943)

Sekundærlitteratur:

- Ambjørnsson, Ronny 1979 [1978]: *Familjeporträtt. Essäer om familjen, kvinnan, barnet och kärleken i historien*. Eric Jannersten Tryckeri AB, Avesta
- Aries, Philippe 1980 [1960]: *Barndommens historie* Gyldendal, Oslo
- Bache-Wiig, Harald 2001: "Det fremmede barnet. En aktuell barndomshistorie?", i *Barn* (1) 2001 ss. 95-105, Norsk senter for barneforskning
- Barlby, Finn 1991: "Den usynlige verden – om "Dagen som forsvant" og eftersøgninen, den anden verden og skikkelserne, i *BUM Børne- og ungdoms-litteratur magasinet* 1/91.
- Cunningham, Hugh 1996 [1995]: *Barn og barndom fra middelalder til moderne tid* Ad Notam Gyldendal, Oslo
- Ewers, Hans-Heino 1985: "Kinder, die nicht erwachsen werden: "Die Geniusgestalt des ewigen Kindes bei Goethe, E.T.A. Hoffmann, J.M. Barrie, Ende und Nöstlinger"", i *Kinderwelten. Kinder und Kindheit in der neueren Literatur. Festschrift für Klaus Doderer*. Weinheim/Basel, Beltz, Ss. 42-71
- Forsén, Ulla 2000: "Per Nilsson" i *Författare & illustratörer för barn och ungdom 6 Mo-Pr Bibliotekstjänst*, Lund
- Fosse, Jon 1998: "All-alder-litteratur" i *Årboka. Litteratur for barn og unge 1998*, Det Norske Samlaget og Norsk Barnebokinstitut, Oslo
- Furuland, Lars, Ørjan Lindberger, Mary Ørvig 1979: *Ord och bilder för barn*, AB Rabén & Sjögren Bokförlag, Stockholm
- Kiley, Dan, Dr. 1983: *The Peter Pan Syndrome: Men Who Have Never Grown Up*.
- Klingberg, Göte 1991: *Till gagn och nöje. Svensk barnbok 400 år*. Raben & Sjögren, Stockholm
- Kümmerling-Meibauer, Bettina 1994: "Det främmande barnet – en intertextuell analys av Peter Pohls *Janne, min vän*" i *Barnboken 1994*:2
- Løgstrup, K. E. 1980: "Moral og børnebøger" i Fossen, Eldbjørg, Ruth Jenssen, Gunvor Risa: *Mellom boka og barnet*, NKI-forlaget, Stabekk
- Mjør, Ingeborg 1998: "Frå *Peter Pan* til *Jente i bitar* – modernitet og barnelitteratur, i *Årboka. Litteratur for barn og unge 1998*, Det Norske Samlaget og Norsk barnebokinstitut, Oslo

- Nikolajeva, Maria 1999: "Janne, min vän – en väg utan återvändo", i Flatekval, Kajala, Losløkk, Nettervik, Købmand Petersen, Jóhannsdóttir (red) 1999: *Forankring og fornying. Nordiske ungdomsromaner fram mot år 2000*, Cappelen Akademisk forlag as, Oslo
- Postman, Neil 1984[1982]: *Den tapte barndommen*. Gyldendal Norsk forlag, Oslo
- Richter, Dieter 1987: *Das Fremde Kind. Zur Entstehung der Kindheitsbilder des bürgerlichen Zeitalters*. S. Fischer, Frankfurt
- Romøren, Rolf 1997: "Barnelitteratur, modernitet og modernisme" i Bache-Wiig, Harald (red.) 1997: *Nye veier til barneboka*. Cappelen Akademisk Forlag, Oslo
- Sommerville, C. John 1992 [1982]: *Barndommens storhed og fald*, Spektrum, Viborg
- Svensen, Åsfrid 2001: *Å bygge en verden av ord*, Fagbokforlaget, Bergen
- Svensson, Sonja 1999: "Dödspolare, skuggmän och förlorade fäder – Idyllfobin i 1990-talets ungdomsbok" i Flatekval, Eli m. fl.: *Forankring og fornying. Nordiske ungdomsromaner fram mot år 2000*, Cappelen Akademisk forlag as, Oslo
- Zeh, Juli 2007: "Pippisyndromet", hentet fra <http://sydsvenskan.se/kultur/article261088.ece>
05.04.08

Takk til:

Veileder Harald Bache-Wiig for et godt samarbeid,
Norsk Barnebokinstitutt, og alle de hyggelige menneskene der for veldig god hjelp,
Kirsten Lange,
Marie Sandberg Fonneland,
Margrethe Haugrønning,
Ingrid Haugrønning og
Inger Marie Aalstad for diverse korrekturlesing,
Heidi Sævareid for faglig moralsk støtte,
Eivind Vetlesen for forsideredigering,
Mine fantastiske kolleger i Norli Bogstadveien,
Kristine Meyer for det meste, og
sist men aller mest, Kjell Ramfjord.

Oppsummering

”Det fremmede barnet” er et kjent motiv både i europeisk og nordisk litteratur. Selv om ikke alle har hørt om betegnelsen ”det fremmede barnet”, har de fleste hørt om skikkelsene Pippi og Peter Pan, og ganske mange kjenner også til Den lille prinsen og Momo. Historien om motivtradisjonen ”det fremmede barnet” begynte i 1817. Det lange kunsteventyret med samme navn ble da gitt ut for første gang, nemlig *Das fremde Kind (Det fremmede barn)* av den tyske romantikeren E. T. A. Hoffmann.

Det har vært et mål for meg i arbeidet med denne oppgaven å finne ut hva som er kjernen i denne motivtradisjonen, for så å kunne se på utviklingen av den. De fremmede barna har hatt ulike former og funksjoner siden Det fremmede barn i eventyret, men typiske kjennetegn er androgynitet og ubestemt alder, suverenitet og akrobatiske eller andre fysiske evner langt utover det normale. De fleste har et nært forhold til naturen, og de har gjerne en fantastisk, eller gåtefull opprinnelse.

Mitt perspektiv er barndomshistorisk, da myten om det fremmede barnet er nært knyttet til barndommen som begrep og fenomen. Jeg har sett på hvordan tradisjonen har oppstått, og på utviklingen av motivet innenfor en historisk kontekst. Især har jeg søkt å belyse hvordan motivet kan bli tatt i bruk innenfor samtidens litteratur for barn og ungdom, nærmere bestemt i noen nordiske barne- og ungdomsromaner i en periode på slutten av 1900-tallet og etter 2000. Fire bøker er omtalt: *Dagen som forsvant* (1983) av Tormod Haugen, *Janne, min vän* (1985) av Peter Pohl, *Anarkai* (1996) av Per Nilsson og *Okkupert kjærleik* (2000) av Ragnfrid Trohaug.

Min hypotese har vært at det fremmede barnet i nyere tid opptrer i skikkelser som ligger fjernt fra den klassiske tradisjonen, men likevel har klart gjenkjennelige trekk. Oppgaven søker å belyse hva slags funksjoner motivet kan tillegges i de undersøkte bøkene; især blir det drøftet hva slags betydning de fremmede barna får for de ”normale” hovedpersonene i bøkene i overgangen fra barn til voksen.

I den konkluderende delen blir det lagt vekt på at de endringene motivet har gjennomgått i de siste tiårene, kan knyttes til en gjennomgripende endring i barns livsvilkår og i oppfatningen av barndommens status. De klassiske, klare skillene mellom barnets og den voksnes livsverden er visket ut. Tilsvarende blir også det fremmede barnet en tvetydig skikkelse, et bilde både på de positive egenskaper som har vært tillagt barnet, og på barnlig fravær av voksen ansvarlighet.